L'ESPRIT NOUVEAU

EVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 1er DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso et dans le cours de ce numéro s avantages et les primes réservés aux Abonnés.

CE NUMÉRO contient 128 pages, 39 illustrations dont 21 hors-texte

Nº 14

SOMMAIRE

POUR LA VENTE EN GROS
29, Rue d'Astorg
SPRIT NOUVEAU
SERVICE LIBRAIRIE

PRIX DU NUMÉRO
FRANCE 6 francs
ÉTRANGER 7 fr. français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIIIe)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Siège social : 29, Rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

DIRECTION & ADMINISTRATION : 29, RUE D'ASTORG, PARIS (VIII[e]) TÉLÉPHONE ÉLYSÉES 44-27 / 40-88 / 40-87

Correspondance, demandes d'abonnement, mandats et valeurs doivent être adressés à :
SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 29, Rue d'Astorg, PARIS (VIII[e])

LIBRAIRES. — Commandes de numéros et retours doivent être adressés à notre Service de librairie 29, rue d'Astorg, PARIS (VIII[e]).

ABONNEMENTS, 29, RUE D'ASTORG, PARIS

une année : FRANCE 70 Francs.
ÉTRANGER 75 Francs (Français).

La Revue paraît le 1[er] de chaque mois

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

Le Direction reçoit tous les après-midi, sauf le samedi, de 16 à 18 H. à la Revue, 29, Rue d'Astorg.

*

Les ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue, en double exemplaire.

*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent *aucun service gratuit.*

*

Tout changement d'adresse doit être accompagné de deux francs pour la confection des nouvelles bandes.

BIBLIOPHILES :

" L'ESPRIT NOUVEAU " TIRE EN PLUS DE SON ÉDITION NORMALE
une Edition spéciale de Grand Luxe

Demandez les renseignements sur L'ÉDITION DE LUXE

En ses 12 numéros

de la 1re année

L'ESPRIT NOUVEAU

a publié

1558 pages

17 illustrations

en couleur

594 illustrations en noir

176 hors-texte

La deuxième Année sera encore plus abondante

VOYEZ A L'ENCART LES CONDITIONS D'ABONNEMENT

ÉDITIONS DAN. NIESTLÉ, 5, RUE DE VIENNE, PARIS

MURS ET TOITS

POUR LES PAYS DE CHEZ NOUS

par

CHARLES LETROSNE

précédé d'un avertissement de

LÉANDRE VAILLAT

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS

BUT DE L'OUVRAGE

Cette œuvre de longue haleine n'est pas une étude d'archéologie, elle a pour but de fournir aux techniciens et au public les éléments d'une documentation suggestive où l'architecture régionale limitée à l'architecture rurale est présentée sous un jour nouveau, dans un cadre pittoresque ; les planches en couleurs, dessinées en perspective, font ressortir vigoureusement le parti qui peut être tiré du caractère topographique et géologique des diverses contrées de la France. L'auteur a écarté avec soin les formules trop savantes ou les décorations tapageuses ; sans doute il est sensible au charme des vieilles pierres et des vieux jardins, mais sans s'attarder à ne vouloir vivre que dans la séduction maladive d'une demeure anachronique, il leur demande ces mâles conseils que Rodin quêtait auprès des cathédrales de notre pays, et, sans se laisser prendre aux apparences trompeuses des choses qu'ils créèrent, il interroge le rude bon sens des artisans d'autrefois, afin qu'ils l'aident par leur exemple à construire la maison de demain.

L'ÉDITEUR

DESCRIPTION TECHNIQUE DE L'OUVRAGE

SA PRÉSENTATION

Un ouvrage in-4° Jésus 28 × 38 de 4 tomes de 250 pages chaque, présentés séparément, fers originaux, tirage limité à 2.000 exemplaires, tous numérotés, reliure d'art, papiers de garde inédits. Le papier du texte, fabriqué spécialement à la cuve, est filigrané au titre de l'ouvrage. Ce dernier est orné de 125 hors-texte en couleurs reproduits par procédé spécial et montés sur hollande de Zonen, le texte, composé en caractères elzévirs renouvelés des « grafitis » italiens, est agrémenté de nombreuses initiales, de frontispices et culs-de-lampe originaux,

CONDITIONS DE VENTE ET SOUSCRIPTION

Les exemplaires souscrits avant tirage ne sont payables qu'au moment de la mise en vente de chaque tome et proportionnellement (l'un frs : 150 . — soit l'ouvrage complet, fr. : 600. —). Les tomes parus sont expédiés franco de port pour la France ; port en sus pour les pays étrangers, contre l'envoi d'un mandat-poste ou d'un chèque sur Paris représentant leur valeur. Les restrictions sur le papier de permettent pas, actuellement, l'envoi de spécimens ; un exemplaire-type sera exposé chez l'auteur et chez l'éditeur. Toutes les ventes sont faites à compte ferme et aucun envoi « à condition » ne peut être consenti pour cet ouvrage à tirage limité.

SOMMAIRE DE L'OUVRAGE

TOME I

Les Mairies, Les Ecoles, les Gendarmeries.

TOME II

Les Palais de justice, les Salles de fêtes, les Gares, les Postes, les Banques, les Cliniques, les Bains.

TOME III

Les Auberges et Hôtels, les Fermes, les Maisons rurales, les Maisons d'artisans.

TOME IV

Les Maisons bourgeoises, les Eglises, les Cures, les Cimetières, les Fontaines, divers Projets.



L'ESPRIT NOUVEAU

NOS DÉPOTS EN FRANCE

PARIS — RIVE DROITE

ARNAUD, 26, Avenue de l'Opéra.
Camille BLOCH, 366, Rue Saint-Honoré.
Galerie P. BOURGEAT, 19, Rue de La Boétie.
BRISSET, 15, Boulevard Malesherbes.
CAFFIN, 80, Rue Saint-Lazare.
FAST, 13, Rue Royale.
DAVIS, 160, Faubourg Saint-Honoré.
DELAMAIN, BOUTELLEAU ET Cie, 155, Rue Saint-Honoré.
EDITIONS DU SAGITTAIRE, 6, Rue Blanche.
EMILE PAUL Frères, 100, Rue du Faubourg Saint-Honoré.
FLAMMARION ET VAILLANT, 10, Boulevard des Italiens.
— — 14, Rue Auber.
— — 3, Boulevard Saint-Martin,
— — 36 bis, Avenue de l'Opéra.
FLOURY, 1, Boulevard des Capucines.
GALERIES DU LIVRE, 37, Boulevard de Clichy.
HACHETTE, 111, Rue Réaumur.
HUART, 82, Rue de Rome.
LIBRAIRIE DE L'HUMANITÉ, 142, Rue Montmartre.
LIBRAIRIE ITALIANA, 24, Rue du 4-Septembre.
LIBRAIRIE ARTISTIQUE ET THÉATRALE, 11, B des Ita.
LAVOCAT, 101, Avenue Mozart.
LE LIVRE, 26, Boulevard Malesherbes.
GALERIE LA LICORNE, 110, Rue La Boétie.
LEBEAU, 85, Avenue Kléber.
LEMERCIER, 5, Place Victor-Hugo.
MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.
MEA, 1 bis, Rue du Havre.
MELET et Cie, 46, Galerie Vivienne.
MEYNIAL, 30, Boulevard Haussmann.
REY, 8, Boulevard des Italiens.
GALERIE Léonce ROSENBERG, 19, Rue de la Baume.
GALERIE Paul ROSENBERG, 21, Rue La Boétie.
« AU SANS PAREIL », 37, Avenue Kléber.
GALERIE SIMON, 29 bis, Rue d'Astorg.
WEIL, 60, Rue Caumartin.
GALERIE WEIL, 46, Rue Laffitte.
COURTOT, 16, Rue de Châteaudun.

PARIS — RIVE GAUCHE

ARS et VITA, 120, Boulevard Raspail.
ATTINGER Frères, 20, Boulevard Saint-Michel.
BÉNARD, 10, Galerie de l'Odéon.
BERGER-LEVRAULT, 229, Boulevard Saint-Germain.
LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE, 75, Boulev. St-Michel.
BLANCHARD, 10, Place Saint-Michel.
BOULINIER, 19, Boulevard Saint-Michel.
BRENTANO'S, 5, Rue Coetlogon.
CHAPELOT, 136, Boulevard Saint-Germain.
CYRAL, 118, Boulevard Raspail.
DEYSSIÉ, 53, Rue de Seine.
FISCHBACHER, 22, Rue de Seine.
FLAMMARION ET VAILLANT, Galerie de l'Odéon.
FORNY (Mme), 46, Rue Dauphine.
GALLIMARD, 16, Boulevard Raspail.
JOURDE, Rue des Beaux-Arts.
JOBARD, 41, Avenue de la Motte-Picquet.
LAROUSSE, 58, Rue des Ecoles.
LE SOUDIER, 174-176, Boulevard Saint-Germain.
MICHAUD, 168, Boulevard Saint-Germain.
MORNAY, 37, Boulevard Montparnasse.
NAERT, 29, Boulevard Raspail.
OUDIN, 1, Rue Vavin.
PAILLARD, 51, Boulevard Raspail.
PICART, 59, Boulevard Saint-Michel.
VIOLET, 73, Rue Claude-Bernard.

PROVINCE ET COLONIES

ALGER. — Chaix et Fils.
— Rélin.
AMIENS. — Malfère.
ALLEVARD-LES-BAINS. — Librairie Générale Constans.
ARCACHON. — Bon.
AUXERRE — Tridon-Gallot.
AURILLAC. — Union Sociale de la Haute-Auvergne.
AVIGNON. — Ch. Dailhe.
BAGNOLS-SUR-CÈSE. — Bernard.
BAYONNE. — Forest.
— Jérome.
BÉZIERS. — Clareton.
BEAULIEU-SUR-MER. — Librairie de la Riviéra.
BIARRITZ. — Benquet.
BORDEAUX. — Albin Michel.
— A. Mollat.
— Laurent.
— Féret.
BOURGES. — Desquand.
CANNES. — Lacroix.
CASABLANCA. — Veciaud.
CHARTRES. — Lester.
CLERMONT-FERRAND. — Guidat.
DINARD. — Librairie « L'Hermine ».
EPERNAY. — Choque.
GRENOBLE. — Rey.
LA FLÈCHE. — Librairie Moderne.
LE HAVRE. — Flammarion et Vaillant.
LIMOGES. — Messageries du Courrier du Centre.
— Vve Dunker et Richard.
LORIENT. — Pehart.
LYON. — Flammarion et Vaillant.
— Lardanchet.
— Librairie des Nouveautés.
— Phily.
— Venot.
— Desvignes.
MARSEILLE. — Flammarion et Vaillant.
MARSEILLE. — Fuéri et Fouquet.
— Maupetit.
METZ. — Even.
— Robert.
MONTBÉLIARD. — Jonte
MONTPELLIER. — Librairie Nouvelle.
MOULINS. — Chambalous.
NANCY. — Berger.
NANTES. — Vié.
— Durancé.
NARBONNE. — Caillard.
NICE. — Escoffier.
— Verdolin-Castellani
NIMES — Robert.
NIORT. — Baussay.
PAU. — Massignac.
POITIERS — Labouygue.
RENNES. — Malbrand.
REIMS. — Michaud.
ROUEN. — Van Moé.
— Defontaine.
— Lestringant.
ROYAN. — Mousnier
SAINT-JEAN-DE-LUZ. — Béguet.
SAINT-RAPHAEL.
STRASBOURG. — Berger-Levrault.
— Treuttel et Wurtz.
THONON-LES-BAINS — Pélissier.
TOULON. — Alté.
— Olive.
— Rebufa.
TOULOUSE. — Richard.
TROUVILLE. — Kundler.
TUNIS. — Namura et Bonici.
— Tournier 10, Avenue de France.
VERSAILLES. — Dubois.
VICHY. — Dupretz-Cluzel.
— Layer.
YVETOT. — Delamare.

A L'ÉTRANGER DANS TOUTES LES BONNES LIBRAIRIES

La montre

OMEGA

donne constamment
l'heure exacte



En vente
chez les bons
horlogers

PRIME A NOS ABONNÉS

A nos anciens abonnés qui se réabonnent pour la deuxième année.

Aux nouveaux abonnés qui s'abonnent à la première et à la deuxième année) nous enverrons Franco une superbe GRAVURE ORIGINALE en couleurs, gravée spécialement pour l'« Esprit Nouveau » par le Maître Juan GRIS. (Cette gravure est la première gravure sur bois de Juan Gris)

Tirage limité, sur papier spécial du Cambodge ; la planche sera détruite après le tirage.

Nos abonnés apprécieront l'effort que fait l'« Esprit Nouveau » en leur offrant cette prime magnifique dont la valeur artistique et de collection dépasse de beaucoup celle des primes habituelles des Revues.



Le N° 1 de la première année presque épuisé se vend isolément 35 francs.

Pour tous les abonnés faisant partir leur abonnement du N° 1, l'abonnement reste fixé à :

70 francs pour la France
75 francs pour l'Étranger

et comprend le numéro 1.

LES IDÉES D'ESPRIT NOUVEAU

dans

LES LIVRES ET LA PRESSE

Parlant de l'article de M. Raynal, que nous avons reproduit dans notre dernière Revue des Idées d'esprit Nouveau (*N*o 11-12), *M. Vauxelles « Pinturicchio » écrit dans le* Carnet de la Semaine :

« Certes, les plus pures des formes sont les meilleures. Mais ces vérités énoncées, « n'exagérons pas, *Est modus in rebus*. Ce n'est pas tant pour vous que j'écris cela « que pour nos gentils sectaires de l'Esprit Nouveau, Jeanneret and Co. Ces théori- « ciens enragés sont prêts à nous prouver (et nombre de cubistes les suivent) que « l'esthétique de la science appliquée et celle des arts plastiques est la même... « Hélas, où allons-nous et qu'exigera-t-on bientôt de nos pauvres cervelles ! Les lois « qui régissent la fabrication d'une Torpédo et celle d'un Nu de Corrège, Goya ou « Renoir sont-elles identiques ? Et la qualité de la matière, la sensualité des pâtes « pétries, qu'en faisons-nous, que deviennent-elles parmi ces équations ? Léonard « qui possède la « virtu » des grands Renaissants, fut un savant profond, et un ingé- « nieur militaire incomparable ; il établit les fortifications de la Valteline et y creusa « les canaux qui sont, aujourd'hui encore, la richesse de la Lombardie ; quand il ter- « mine le couronnement de la cathédrale de Milan, il est encore le plus hardi calcula- « teur. Mais quand il module la statue équestre de François Sforza, peint la Belle « Ferronnière, le Bacchus, le Saint-Jean ou la Grande Sainte-Anne (si elle est de lui) « n'est-ce pas un autre aspect de son âme qu'il nous révèle ? Je n'ai pas le temps de « développer en ces notes cursives, mais je suis sûr que vous m'avez compris. »

M. Vauxelles, vous n'avez rien compris et non plus à ce que disent les « Sectaires » de l'Esprit Nouveau.

Ils disent : que l'art se transmet par des moyens physiologiques ; qu'un tableau, qu'une sculpture, qu'une architecture, sont des machines à émouvoir ; que nos sens ont des propriétés physiologiques suffisamment constantes pour qu'ils puissent être considérés comme le clavier d'un instrument de musique ; qu'il faut les connaître ; qu'en connaissance de ces propriétés physiologiques, l'artiste n'est qu'une harpe éolienne qui vibre à tous vents, à « pâtes pétries », mais une sensibilité qui, au moment de s'exprimer, ne fait pas fi de l'intelligence et de la connaissance. Hélas, dites-vous, où allons-nous et qu'exigera-t-on bientôt de nos pauvres cervelles ! Tout simplement, M. Vauxelles, le droit à l'artiste d'être intelligent et d'en exiger autant de ceux qui le jugent ; nous ne croyons pas à la niaiserie indispensable de l'artiste.

Ils disent aussi : la machine n'est pas un sujet de peinture ou de poésie ; elle est une leçon pour l'esprit. Les phénomènes de la nature ou ceux que crée l'homme sont une leçon de structure, une leçon de création ; la leçon est plus claire qui peut se tirer de la machine que de la rose ; pour résoudre un problème il faut savoir le poser ; les machines sont les solutions de problèmes posés ; leçon de méthode. Car il ne faut pas être extrêmement perspicace pour ne pas voir que l'homme n'est qu'un relai dans les organes de la nature et que les créations de l'homme obéissent nécessairement aux lois qui le dominent parce qu'elles sont universelles. Ils n'ont jamais dit, comme vous le croyez, que l'esthétique de la science appliquée et celle des arts plastiques est la même parce qu'il n'y a pas d'esthétique préalable *à la création d'une œuvre mécanique, l'ingénieur n'a pour but que de créer une œuvre utile ; l'esthétique n'a rien à faire là dedans ; l'esthétique, toutefois, peut apprécier, au point de vue plastique, le résultat du travail de l'ingénieur et en tirer des conclusions et constater que lorsque cette œuvre mécanique arrive à un certain degré de sélection, c'est-à-dire de perfectionnement, elle émeut nos sens et notre esprit de telle façon que certains disent qu'elle est belle ; et cela provient de ce que ces formes sélectionnées agissent sur nos sens, comme les créations « esthétiques » volontaires de l'artiste agissent aussi sur nos sens. Il n'y a pas là la preuve d'une esthétique préalable mais seulement une concordance dans des résultats obtenus par des moyens différents ; il n'y a pas plus d'esthétique préalable dans la création d'une machine qu'il n'y a d'esthétique préalable dans la création d'une rose ; l'œuvre d'art seule a des intentions esthétiques.*

Il n'en reste pas moins, M. Vauxelles, que notre époque est arrivée, par la raison et par l'expérience des lois d'économie, à créer des organismes mécaniques dont les formes nous émeuvent puissamment parce que ces formes, imposées par le travail mécanique, retrouvent celles que crée le grand artiste au moyen de sa sensibilité contrôlée par sa raison ; c'est que tout se tient au monde et que nous sommes disposés de telle sorte que nous jouissons au spectacle de certaines formes et de certains agencements de formes lorsqu'elles se trouvent être d'accord avec les hautes exigences de la nature. Est-il-bien la peine de vous répondre lorsque vous prétendez que nous oublions la sensibilité de la matière parmi nos équations ? Nous avons le goût des belles matières modernes : l'acier poli, les matériaux bien travaillés. C'est une conception qu'avaient aussi les Grecs lorsqu'ils faisaient le Parthénon et leurs vases ; cela vaut bien la sensibilité des pâtes pétries, comme vous dites, que d'ailleurs, nous ne nions pas non plus.

Les sectaires de l'Esprit Nouveau disent encore d'autres choses.

O. et J.

UNE CONVERSION



M. Guillaume Janneau, commentateur abondant des arts décoratifs (colombes et feuilles de marronniers) ne semblait pas devoir se rencontrer avec les idées de l'Esprit Nouveau, il vient de publier dans « La « Renaissance » un remarquable article intitulé *L'Esthétique des automobiles*. Extrayons les passages suivants auxquels nous ne pouvons qu'applaudir.

« ....

« Les maîtres avaient leurs locutions particulières, mais ils parlaient la même
« langue. Répudiant cette méthode de travail collectif, fuyant l'utile contrôle qui
« en résulte, les artisans modernes s'appliquent à créer, non point un style, mais des
« œuvres qui soient exclusivement leur chose.

« Elles le sont en effet si bien que nul ne les leur dispute et c'est bien là le mal. Les
« artistes décorateurs sont, pour la plupart, des désadaptés.

« ....

« Il faut bien constater les phénomènes sociaux. Cette aristocratie entre peu à peu
« dans la vie positive, de force et souvent de gré, par esprit de solidarité nationale,
« par sentiment du devoir. Elle voyage, trouvant partout le même palace. Elle est
« sportive. Elle est curieuse de nouveauté et libre dans ses goûts. Elle achète assez
« volontiers une toile cubiste.

« Les artistes commettent le péché d'orgueil. Ils n'ouvrent l'oreille qu'à la louange.
« Ils composent de jolies tables mais n'aiment pas qu'on leur reproche une si mau-
« vaise disposition des tiroirs qu'une boîte de papier à lettre ne s'y saurait loger. Ils
« essuieront, dans l'avenir, le châtiment des glorieux. Nos petits neveux, dégagés
« des obligations corruptrices que crée la vie, les jugeront non plus selon leur per-
« sonne, mais selon leurs œuvres. Et le nom dont tel artiste veut assurer la pérennité
« tombera dans l'oubli, parce que rien de valable ni de sain n'en justifiera le respect.

« L'avenir, cependant, s'informera du goût de ce temps. A défaut des arts du
« meuble qui n'auront pas su établir une forme vulgarisable, il interrogera ces réali-
« sations collectives et spontanées où la recherche du beau se subordonne aux lois de
« la raison : car il n'y a point de beauté dans le saugrenu. Architectes, artisans,
« décorateurs s'épuisent à torturer la claire formule : « Marquise, vos beaux yeux
« me font mourir d'amour. » Simplement, des ingénieurs anonymes se contentent
« de l'adopter. Ces personnages grossiers (2) ont consulté leur bon sens. L'invention
« du moteur à explosion réalisait la théorie de la voiture automobile. Il fallait la
« construire à la fois robuste, stable, commode et rapide, observant avec rigueur
« les données du problème. Il est permis de rire partout ailleurs, mais non dans cette
« affaire, car aucun argument ne persuade l'acheteur d'une voiture absurde qu'elle
« est bien plus belle ainsi. *D'épure en épure, une esthétique nouvelle est née. Elle est con-*
« *forme à la plus pure tradition, qui voulait qu'une forme exprimât une fonction, et au*
« *goût le plus juste qui veut que la forme ne soit pas seulement rationnelle mais élégante.*

---

(1) Voyez *E. N.* nº 8, page 846.

« Ici comme partout, alors comme toujours, l'esprit de routine a tenté d'entraver « l'établissement d'une formule neuve. L'on voit encore, avec une jubilation diabo- « lique, des châssis équipés en berline du XVIIIe siècle. Il est fâcheux d'adapter à des « créations nouvelles des systèmes décoratifs anciens qui ne correspondent plus au « sentiment même confus que nous avons de l'art. Mais il est comique de jucher sur « un châssis rapide une haute carrosserie dont l'inertie multiplie les efforts d'arrache- « ment appliqués aux ressorts suspenseurs.

« *Par un bonheur insigne les artistes ne furent point consultés.* Quelques-uns d'entre « eux, sans doute, animés du véritable génie moderne, auraient su prendre une part « utile à l'élaboration des modèles : mais les méthodes d'enseignement professionnel, « qui distinguent encore l'art du métier, et l'enflure des artistes qui se croient seuls « possesseurs des vérités artistiques, ont aggravé le divorce. C'est du cabinet de « l'ingénieur que sont sorties les silhouettes et les formes nouvelles, suggérées par « la destination, par la matière ou par l'usage. Pour neutraliser la vibration d'un « moteur à rotation rapide, pour conjurer les ruptures d'un mécanisme de transmis- « sion soumis à de violents efforts, il ne fallait pas seulement des aciers de haute « résistance jusqu'alors inconnus. Il fallait encore un équilibre parfait, non seule- « ment du poids des pièces, mais surtout des forces dynamiques. De là l'adoption des « moteurs polycylindriques, à volant régulateur allégé.

« De là, par voie de déduction, le choix d'un modèle de châssis comportant le « moteur à l'avant. Celui des premières voitures n'était point logé sous un capot, mais « près des roues motrices. Les automobiles primitives substituaient simplement au « traditionnel attelage, un générateur d'énergie. Mais il était ridicule de voir rouler « ces cages dont le système d'entraînement restait dissimulé. De plus, le besoin d'un « refroidissement abondant sans lequel les pièces motrices eussent atteint la tempé- « rature de fusion entraînait l'établissement du radiateur. La silhouette actuelle « s'ébauchait : la puissance rapidement accrue des moteurs allait en dégager les « traits. Les premières voitures étaient haut perchées. Le poids inerte du carrosse « violemment projeté dans une direction par l'effet de la force vive, imprimait au, « châssis, dans les virages, une tendance au déversement. Il fallut étudier des car- « rosseries basses, réduire autant que possible la pesanteur des éléments passifs. Bien- « tôt, la vitesse augmentant sans cesse, on récupéra l'énergie, on diminua l'épaisseur et « la masse des organes, on compensa en qualité la quantité. Des problèmes nou- « veaux se proposaient : celui de la résistance de l'air déterminait une modifica- « tion sensible de la silhouette ; les angles s'abattent ; le fond de la caisse tend à « s'effiler pour atténuer la dépression créée derrière la voiture lancée, et par con- « séquent la résistance à la vitesse.

« Ainsi, l'expérience conseillant aux constructeurs certaines formes organiques « propres à leurs modèles, imposait à tous une silhouette extérieure à peu près iden- « tique. Sans doute les « marques » se différencient par les données scientifiques, « voire par l'élection d'un principe général à quoi tout le système constructif sera « subordonné. Mais il y a, dominant ces particularismes, une forme générale univer- « sellement admise, qu'ont mise au point les ingénieurs et les carrossiers.

« Il est vrai que, seuls, nos préjugés nous aveuglent en matière d'art, que jamais « carrossier, étranger aux querelles sénaculaires, n'a commis un anachronisme. Il « n'en est pas un qui s'avisât d'orner de sujets galants peints au vernis Martin, la « caisse d'une limousine. Moins encore, d'encadrer de « chutes de feuilles » et de « frises refouillées les panneaux d'une torpédo. Tous ont clairement formulé l'esthé- « tique de l'automobile, comme les ingénieurs ont créé, dans leurs locomotives, dans « leurs wagons, dans leurs machines-outils, des formes vraiment belles. On contes- « tera qu'il y ait de l'art dans le dessin d'une machine. Mais le dessin résulte d'une « esthétique et comporte un enseignement. C'est là un art extrêmement voisin de « l'architecture, qui fonde aussi, dans le principe, ses plans sur un ensemble de don- « nées strictement positives et pratiques. »

L'Esprit Nouveau a publié, depuis le printemps 1921, les articles suivants :
Des yeux qui ne voient pas : Les Paquebots, les Avions, les Autos.

Il faut avouer que la manifestation de M. Janneau témoigne d'une véritable conversion.

SCIENCES

CONSTITUTION DE LA MATIÈRE

I. — LES ATOMES

PAR LE

Dr R. ALLENDY

Il n'est pas de notion plus commune ni plus primitive que celle de matière ; cependant, il n'en est pas de plus difficile à préciser quand on l'étudie à la lumière de l'analyse scientifique.

Qu'est-ce que la matière ? Le mot même paraît se rattacher à la racine grecque μαγ, d'où μασσω, ματτω, qui exprime l'idée de pétrir et de toucher, et, pour exprimer l'empirisme original, il semble que la matière puisse être définie comme ce qui est tangible. Cette notion, étant liée au subjectivisme de nos sens, est d'une critique facile au point de vue philosophique. La matière est essentiellement l'objet du sens tactile ; c'est par ce sens que nous apprécions la résistance, l'inertie, l'impénétrabilité et surtout la *masse* qui nous semblent les caractères essentiels de la matière. La vue ne peut donner l'impression de matière que secondairement, après une éducation préalable et au moyen d'une comparaison avec ce que nous avons déjà touché. Par suite de notre habitude d'objectiver les images, nous en sommes arrivés à considérer comme matériels les objets qui frappent notre vue, bien qu'inaccessibles, comme les étoiles, mais nous savons quelles illusions la vue peut nous apporter. Quant à l'idée de rapporter à la notion de matière des odeurs ou des saveurs, elle n'a pu naître que dans des esprits assez instruits pour imaginer l'action, sur nos organes, de particules invisibles et intangibles. On voit combien la notion de matière est progressivement extensible : le sauvage qui ne soupçonne pas l'existence de l'atmosphère dans laquelle il vit, ne songe guère à rapprocher le souffle ou le vent qu'il perçoit de la terre ou de l'eau qu'il peut toucher : pour lui l'air n'est pas matière. Lucrèce nous dit bien que les vents sont des corps invisibles :

Sunt igitur venti nimirum corpora cæca

Mais il n'imagine, après, que le vide. Quant à nous, qui connaissons des états de dissociation plus subtils que l'état gazeux, croyons-

nous connaître toutes les formes possibles de matière ? N'y a-t-il pas des matières très ténues qui dépassent nos sens, nos instruments de physique et même nos calculs ?

Progressivement la science nous montre qu'en croyant, sur la foi de nos sens, la matière homogène, continue, inerte et stable, nous sommes victimes d'une immense et profonde illusion. Il est curieux de revoir, dans un coup d'œil d'ensemble, comment cette illusion a pu se dissiper progressivement, et nous en suivrons aujourd'hui, avec la théorie atomique, le premier stade.

***

Tout d'abord, l'idée d'homogénéité ne permet pas d'expliquer les phénomènes d'ordre physique dont la matière est le siège. Quand on voit une petite quantité de sel se dissoudre dans de l'eau au point que chaque goutte de cette eau finit par être également salée, la première idée qui se présente est que le sel s'est dissocié en petites particules très ténues et que celles-ci se sont mélangées à la masse du liquide. Il est bien évident que ces particules sont réduites au point d'être invisibles, ce qui suppose à la matière soluble un degré de divisibilité considérable. D'autres phénomènes comme l'évaporation, les changements d'état, l'expansion des gaz, les variations de volume, etc., se montrent justifiables de la même explication. Il fallut donc, pour les besoins de la logique, admettre que la matière, d'apparence homogène et continue, était formée en réalité de particules invisibles. On imagina que ces particules représentaient la plus petite quantité de matière possible et on leur donna le nom d'atomes, c'est-à-dire, selon l'étymologie grecque, d'*insécables*. On peut suivre cette théorie atomistique ou moléculaire dès une haute antiquité. Elle apparaît aussi bien dans les Védas de l'Inde que chez Leucippe, Démocrite, Epicure et Lucrèce (1). En fait ce n'était qu'une hypothèse et, comme le dit fort bien J.-J. Thomson (2), il n'exista pas jusqu'à ces derniers temps de phénomènes pouvant servir d'expérience cruciale entre la théorie des atomes et la théorie de l'homogénéité, mais la première fut toujours préférée dès l'origine de la science physique, en raison de ce qu'elle pouvait expliquer.

Les anciens ne connaissaient les différents corps que par leurs propriétés physiques : couleur, poids, résistance, etc. Voyant ces propriétés se transformer, il leur fut facile d'imaginer que tous les atomes étaient de nature identique et que leur arrangement seul différait. Au VIIe siècle avant J.-C. Thalès attribuait à l'eau le rôle d'élément primordial ; Anaximène donna ce rôle à l'air ; Parménide et Héraclite au feu ; ce dernier admit que les éléments dérivent les uns des autres ; Empédocle, au Ve siècle, les ratta-

(1) Cf. MABILLAUD, *Histoire de la philosophie atomistique*.
(2) Cf. *La Structure de la matière*. Paris (Gauthier-Villars), 1921.

cha tous à un constituant plus simple, l'éther, et la théorie prit sa forme définitive avec Platon et Aristote.

On la retrouve chez les alchimistes, tout à fait parachevée. Ceux-ci crurent à une substance unique formant tous les corps matériels connus et cette substance, appelée Quintessence ou Spiritus, pouvait affecter quatre qualités ou quatre modes de manifestation : expansion, rétraction, transformabilité, fixité. Ils désignaient ces qualités par les symboles de : chaud, froid, humide, sec. Selon eux, ces quatre qualités coexistaient plus ou moins virtuellement dans chaque corps, les unes prédominant sur les autres d'une manière d'ailleurs variable : la chaleur développait par exemple la qualité d'expansion et l'humidité, la qualité plastique. Ils disaient qu'un corps doué d'expansion et de plasticité était chaud et humide et de la nature de l'air, qu'un corps fixe et inerte était froid et sec et de la nature de la terre, etc... Telle fut la théorie des quatre éléments. On en déduisit la théorie des trois principes : le soufre, principe d'expansion, de combustibilité, le mercure, principe de plasticité, et le sel, principe de fixité, de stabilité. Une telle conception, admettant un constituant commun à tous les corps, entraînait comme corollaire la possibilité de transformer un corps en un autre : les alchimistes enseignaient l'évolution minérale et recherchaient la transmutation.

Puis vint la chimie analytique. L'époque de Lavoisier marque une réaction violente contre les alchimistes. La doctrine de ces derniers avait d'ailleurs quelque peu dégénéré et certains attardés, prenant les choses à la lettre, croyaient trouver dans tous les corps du soufre, du vif-argent et du sel de cuisine. Le jour où la chimie découvrit que l'air était un mélange d'azote et d'oxygène, que l'eau se décomposait en oxygène et hydrogène, les éléments classiques, avec tout l'enseignement des alchimistes et en particulier l'idée d'une matière unique, furent balayés en un instant. L'analyse montre que toutes les matières solubles pouvaient être décomposées en un certain nombre de substances qui, elles-mêmes, se montraient indécomposables aux moyens ordinaires : on les appela corps simples ; on s'imagina que ceux-ci étaient à jamais irréductibles et on finit, progressivement, par en découvrir un peu plus de 80. On admit que chacun existait dès l'origine du monde, avec des propriétés caractéristiques et définies.

Une merveilleuse découverte, la spectrographie, en permettant de reconnaître par l'analyse spectrale d'une lumière quels corps cette lumière avait traversés, montra, dans les astres les plus lointains, à peu près tous les corps simples que nous connaissons sur la terre, sauf quelques exceptions comme l'azote, le soufre ou l'or. Le soleil révéla la présence de fer, de plomb, de cadmium, de zinc, de nickel, d'argent, d'étain, d'aluminium, de silice, de carbone, d'oxygène, d'hydrogène ; dans les comètes, on trouva du sodium, du magnésium, du fer ; certaines étoiles montrèrent une prédominance d'éléments spéciaux comme Bételgeuse, α d'Hercule, β de Pégase pour le titane. L'hélium, découvert d'abord sur le soleil, fut retrouvé sur la terre. Les substances de la terre parurent ainsi être les constituants de

l'univers entier : la science crut avoir trouvé une certitude et l'irréductibilité des corps simples fut érigée en dogme.

En même temps la science confirma la théorie de la constitution hétérogène de la matière, ou théorie anatomique (Dalton, 1808). Des lois comme celle des proportions multiples, d'après laquelle les corps ne peuvent se combiner que selon certaines proportions définies, mirent en valeur la discontinuité évidente de la matière, que l'on retrouve semblable dans la loi de l'électrolyse. Mais de quelles dimensions peuvent être ces molécules ?

Les batteurs d'or réalisent des feuilles de 1 /10.000 de millimètre d'épaisseur. Une molécule qui suivrait cette dimension dans tous ses diamètres ne pèserait qu'un cent-milliardième de milligramme. Mais la molécule est évidemment plus petite encore. Une solution, au millionième, de fluorescéine, examinée au microscope, manifeste une fluorescence verte uniforme dans des volumes de l'ordre du millième de millimètre cube. La molécule de fluorescéine a donc une masse bien inférieure au millionième de la masse d'eau qui occupe un millième de millimètre cube ; elle-même étant 350 fois plus lourde que l'hydrogène, la molécule d'hydrogène aurait une masse inférieure à 10^{21} (1). L'étude de la tension superficielle des lames minces (bulles de savon, dépôts métalliques, etc.) a révélé qu'au-dessous de 50 à 30 millionièmes de millimètre d'épaisseur, les propriétés de la matière dépendent de son épaisseur ; il est probable que, dans ce cas, on ne rencontre plus que quelques molécules, et l'on peut conclure que les éléments discontinus des corps, les molécules, ont des dimensions linéaires de l'ordre de grandeur du millionième de millimètre (2). On a obtenu des lames très minces en étendant sur de l'eau une dilution connue d'huile dans de la benzine (la benzine s'évaporant et l'huile s'étalant), et la surface de ces lames minces étant repérée au moyen de poudre de talc, on en déduit leur épaisseur qui est de l'ordre du millionième de millimètre ; la masse de la molécule d'huile se calcule alors comme un milliardième de milliardième de milligramme, et celle de l'hydrogène apparaît, par ce calcul, égale à 10^{24} gr. Il en résulte que dans une molécule-gramme (1 gr. d'hydrogène, 16 grammes d'oxygène, 12 grammes de carbone, etc.) il y a mille milliards de milliards de molécules.

Cette quantité est si considérable que, pour en avoir une idée, on peut calculer que les molécules contenues dans une tête d'épingle d'un milligramme, défilant à raison de 100.000 à la seconde, mettraient plus de dix-mille siècles à accomplir leur défilé (3).

Ce nombre, calculé de onze ou douze manières différentes, qu'on trouvera exposées dans le livre de J. Perrin, d'après des considérations relatives à des phénomènes plus complexes (électricité de contact, théorie cinétique des gaz, mouvements browniens, radio-activité, etc.) coïncide à peu près exactement dans tous les cas. La théorie moléculaire est donc

(1) J. PERRIN, *Les Atomes*, Paris 1913,, page 71.
(2) H. POINCARÉ. *La Physique moderne*. Paris, 1921, page 96.
(3) J. DE LARMINAT. *L'Ether*. Paris, 1920.

si bien établie qu'elle se trouve à la base de toute notre science (1) au point que Langevin demande de l'ériger en principe fondamental.

Mais il ne suffisait pas de savoir que la matière est constituée de molécules ou d'atomes et que les types indécomposables de ceux-ci sont au nombre d'environ 80. Il restait à connaître leurs modes d'assemblage et leurs caractéristiques propres.

Il ne parut pas possible d'admettre que les atomes étaient agrégés en systèmes immobiles. L'expansibilité des fluides, la tendance à la diffusion, à l'osmose, etc. ne peut être expliquée qu'en supposant une agitation moléculaire. L'étude de la chaleur rend également nécessaire l'hypothèse de cette mobilité, mais surtout, comment concevoir qu'un gaz exerce une pression sur les parois qui l'enferment, que cette pression est inversement proportionnelle au volume (loi de Mariotte), sans imaginer que les molécules gazeuses sont des particules parfaitement élastiques (condition nécessaire pour qu'elles ne perdent pas d'énergie par leur choc), assez éloignées les unes des autres pour ne pas exercer d'attraction mutuelle, mais animées de mouvements et rebondissant les unes sur les autres ? Telle est la théorie cinétique des gaz. L'étude des cristaux permet de l'étendre aux corps solides : Guilleminot y consacre un intéressant chapitre concluant que, si les molécules gazeuses s'agitent dans tous les sens, quelques-uns de ces mouvements persistent seuls à l'état solide : les mouvements de rotation par exemple, s'effectuant autour d'axes orientés d'une façon quelconque, soit suivant des directions définies de l'espace en rapport avec les propriétés tropiques des cristaux. Ainsi « la théorie cinétique élémentaire est le terme final auquel conduit l'analyse de la plupart des phénomènes physiques » (2).

Un des phénomènes les plus frappants à ce point de vue est constitué par les mouvements browniens. Des particules très petites, mais encore visibles au microscope, étant placées dans un liquide, se montrent animées d'un mouvement très vif et parfaitement désordonné. Les trépidations du microscope produisent quelques déplacements d'ensemble qui n'ont rien de comparable avec l'indépendance des mouvements spontanés des particules : on s'aperçoit que l'uniformité absolue de température, la réduction de l'éclairage, ne changent rien au phénomène. Ce mouvement ne s'arrête jamais : il se manifeste dans des inclusions liquides enfermées dans le quartz depuis des milliers d'années ; il est spontané et éternel.

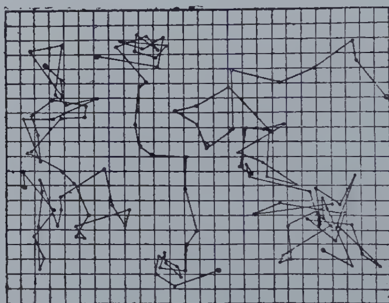
Le mouvement brownien n'est explicable que par une répartition inégale du choc des molécules. Einstein en a réalisé, d'une manière admirable, l'analyse mathématique.

D'après la pression exercée par un gaz sur les parois qui le renferment, Maxwell, Gibbs et Boltzmann ont pu calculer la vitesse d'agitation moléculaire. Le problème revient à calculer la pression constante que subirait chaque unité de surface d'un mur rigide qui serait uniformément bombardé par une grêle régulière de projectiles animés de vitesses égales et

(1) Hennequin. *Essai critique sur l'hypothèse des atomes.*
(2) Guilleminot. *Les Nouveaux horizons de la Science.* Paris, 1913, t. 1, page 248.

parallèles, rebondissant sur ce mur sans perdre ni gagner d'énergie. On trouve que la somme des énergies de translation des molécules contenues dans une molécule-gramme est, à la même température, la même pour tous les gaz. A 0°, la vitesse de l'oxygène est de 425 mètres par seconde ; pour l'hydrogène, la vitesse s'élève à 1700 mètres : elle s'abaisse à 170 mètres pour le mercure.

« Bref, dit J. Perrin, chacune des molécules de l'air que nous respirons se meut avec la vitesse d'une balle de fusil, parcourt en ligne droite entre deux chocs environ un dix-millième de millimètre, est déviée de sa course environ cinq milliards de fois par seconde et pourrait, en s'arrêtant, élever de sa hauteur une poussière encore visible au microscope. Il y en a trente milliards de milliards dans un centimètre cube d'air, pris dans



d'après Perrin.

les conditions normales. Il en faut ranger trois milliards en file rectiligne pour faire un millimètre. Il en faut réunir vingt milliards pour en faire un milliardième de milligramme. »

Mais, ce qui est plus étonnant peut-être que ces nombres formidables, c'est la petitesse des molécules par rapport à l'espace apparent de la matière qu'elles constituent. Connaissant leur masse, leur nombre et leur vitesse, on arrive à démontrer que la matière des atomes est contenue dans un volume au moins un million de fois plus faible que le volume apparent qu'occupent ces atomes dans un corps solide et froid.

Ainsi cette matière qui nous paraît continue, homogène et inerte, n'est que l'agrégat d'un nombre extraordinaire d'éléments extrêmement petits, tournoyant les uns autour des autres à d'énormes distances, de la même façon que les astres dans le ciel.

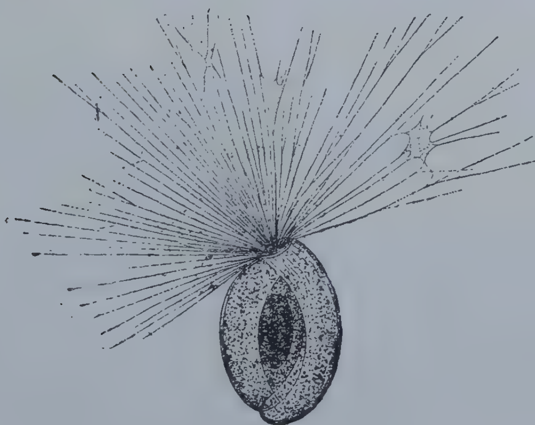
Ceci nous perd dans l'infiniment petit, mais si nous regardons du côté opposé, ne voyons-nous pas la voie lactée, — cet amas d'étoiles immenses séparées par des distances incroyables — donner à nos yeux une certaine impression de continuité et d'homogénéité ?

Pour comprendre comment des atomes si petits, si séparés les uns des autres, peuvent nous donner l'impression de plein et de continuité, il

suffit de songer à l'extraordinaire vitesse de leurs mouvements ; on a évalué qu'ils feraient des milliers de milliards de tours à la seconde (exactement de 600 à 1000 trillions). La résistance qu'ils opposent, dans les corps solides, à la pénétration, s'explique par cette vitesse même et ceci peut être mis en lumière de diverses façons. Si l'on approche le doigt d'un jet d'eau un peu puissant, on remarque une résistance considérable à la pénétration. G. Le Bon dit que, dans une station hydro-électrique, une colonne d'eau de 2 centimètres de diamètre, tombant de 500 mètres de hauteur et possédant, de ce fait, une vitesse considérable, ne pouvait être entamée par un coup de sabre très violent ; l'arme était arrêtée comme par un mur.

Ainsi ont pu être décelés la taille, le mouvement, la vitesse des atomes. Nous savons maintenant que la matière est formée par leurs tourbillons : l'homogénéité, l'inertie, l'impénétrabilité, ses principaux caractères apparents pour nos yeux ne sont que des illusions. La masse seule subsiste, à notre analyse, comme propriété essentielle de la matière. Mais ces atomes représentent-ils le terme ultime de ce que nous pouvons connaître ? Ont-ils une structure simple, ou très compliquée ? Sont-ils irréductibles et véritablement insécables comme le prétendaient les disciples de Lavoisier ? L'atome est tout un monde à explorer, dans lequel la Science vient d'apercevoir d'étonnantes merveilles. C'est ce que nous envisagerons dans notre prochain article.

Dr R. ALLENDY.



LETTRES

IVAN GOLL

Ivan Goll, né en Alsace, au confluent de deux cultures, a publié une dizaine de recueils de poèmes et pièces de théâtre en allemand ; il écrit à présent volontiers en français. Son dernier volume de vers, « Edition du Matin », faillit remporter le prix des *Treize*. La Sirène prépare en ce moment la publication de ses œuvres poétiques traduites en français.

N. D. L. R.

L'expressionnisme est né en Allemagne en 1911. On a cherché et trouvé en lui du romantisme et du *Sturm und Drang*. Cela n'est pas exact. Il ne faut pas confondre action-dynamisme avec l'élan romantique. D'aucuns l'accusent d'être maladif, et par là romantique : mais peut-on appeler maladif cet esprit métaphysique et cette force d'intensité et de radicalisme, qui sont le résultat des recherches modernes ? Expression directe des sentiments originaux et des idées, pénétration de l'univers : l'art nouveau relève de la compénétration des hommes et des choses, en cherchant à se dégager de toute matérialité.

Parmi les poètes de langue allemande Ivan Goll est un chercheur infatigable de formes et de valeurs nouvelles, pour tenter de les réaliser. L'école expressionniste, qui pendant la guerre a toujours proclamé l'idéal humain et paneuropéen, qui, à toutes les occasions a manifesté contre la guerre et la violence, aux pires moments de la réaction wilhelminienne, a trouvé en Ivan Goll, qui est en même temps allemand et français, un représentant symbolique.

Il écrivit en 1915, en langue française, les « Elégies internationales », petite plaquette qui compte parmi les premiers sursauts de la conscience humaine contre la boucherie des peuples. En 1916, il écrivit en allemand le « Requiem pour les Morts de l'Europe », grande symphonie, où le poète fait entendre les voix du malheur mondial : parmi les « Récitatifs » de haut style, il y a les chansons des Veuves, des Blessés, des Abandonnées, des Mères, des Morts — et tout cela se termine par un Hymne à la Paix (en 1916), mais une paix des cœurs et des âmes, non celle de généraux vaniteux et de mercantis avides. La masse libérée chante :

« Chacun de nous porte le ciel dans sa poitrine »
« Peuples des pôles et de l'équateur, donnez-vous la main
Unissez-vous comme l'eau des mers
Le Gulfstream de l'amour vous chauffera le cœur... »

Après « Requiem » c'est l'épopée du « Nouvel Orphée » : l'Orphée moderne qui quitte la nature pour la ville, l'enfer de nos jours. Il y retourne encore une fois, pour délivrer, lui, poète, son Eurydice : l'humanité qui souffre. Il se met à chanter partout dans les rues, dans les cours, dans les cafés, et rappelle aux hommes ce qu'ils devraient être. Mais personne ne l'écoute. Tour à tour professeur de piano, organiste dans une église, chef d'orchestre — on le chasse de partout, parce qu'il veut faire entendre le chant de l'amour et de la justice ; celui que les hommes ne sauraient comprendre. Le sort du *Poète moderne :*

« Orphée parut à la lumière des places et du midi. Clown, devant le cirque, il battit le grand tambour du soleil. Aux foires, il tourna l'orgue du monde ; ses buffles et ses éléphants pliaient au sourire des enfants. Music-Hall, le soir : entre les Yankee-girls et la Danse apache, son couplet d'amour humain était le numéro 3. De 12 h. 30 à 13 h. 30, le mercredi, timide professeur de piano, il délivrait une jeune fille de sa mère. Les réunions de dimanche, salle ornée de feuillage, invitaient Orphée. Organiste, dans la sacristie, il exerçait les enfants de chœur au chant du saint psaume : Amour d'autrui. Le gramophone enroué des maisons de passe nasille la valse d'amour fraternel. Le chasseur pourpre la siffle au matin, dans le corridor froid, parmi les pieds en l'air des chaises.

Annonce du grand printemps nouveau. Et les hommes dansaient, toujours aussi lourds ; priaient, toujours aussi prisonniers ; sifflotaient, toujours aussi tristes. Orphée descendit aux sous-sols de la ville et devint second violon au Ciné-Globe. Au-dessus de lui s'étalait l'écran gris de la durée. Les hommes ne croyaient plus qu'à la réalité. Chacun, Copernic, faisait tourner la terre autour de sa propre tête. Dans cette nuit, ils se reconnurent profondément. Ah ! ce cri de reconnaissance seul les rendit frères. Là, dans leurs souffrances, ils étaient roi, criminel, amant. Rien n'existait que la réalité.

Public sourd. Vainement Orphée sortit de l'orchestre ; vainement les valses viennoises battirent leurs flots bleus. Dans le tunnel du ciné, les hommes ne l'entendirent pas. Le ventilateur bourdonnait comme une mouche folle. L'opérateur mâchonnait toujours la réalité. Les vies d'hommes coulaient sur l'écran gris, ciel terrestre. »

« La passion des Alpes » signale une autre étape de l'individu moderne : il cherche un refuge dans la grande nature des montagnes et des glaciers.

Eternité, rocs de granit ; dans la solitude, retrouvera-t-il le repos ? Arrivé dans les nuages, un grand vide l'accable, et ce sont les profondeurs, la plus vile terre qui l'attirent, là où il y a des hommes et de la fraternité. Son expédition vers les altitudes échoue lamentablement. Mais par contre il y a trouvé une nouvelle foi dans l'amour des hommes :

« Inépuisables sont les glaciers du monde
Inépuisables sont les cœurs des hommes »

Longtemps avant, en 1912, Goll avait écrit le « Canal de Panama », hymne plein d'enthousiasme et d'optimisme dans la fraternité des hommes, un chant du travail international, symbolisé par ce canal, où toutes les races de la terre ont travaillé et où les navires de tous les pays passent. C'était le bel optimisme d'avant-guerre.....

« Tout ce qui t'appartient, ô terre, s'appelle : Frère... » Mais, depuis, l'Europe n'est plus que la ruine d'une statue, il ne reste plus qu'une poitrine, mais avec un cœur dedans, qui, dit le poète, dans ce dithyrambe intitulé « Der Torso » — ressuscitera un jour dans mille ans sous le souffle d'un grand homme.

Peu à peu, l'élan juvénile de l'expressionniste Goll se fatigue. Son prochain livre s'intitule : les Enfers (Die Unterwelt). Petites pièces, où est dépeinte la vie quotidienne, l'humilité de tous les jours et des hommes qui y vivent, la pitié avec les êtres déshérités, avec les mendiants, les chiens, un arbre dans un terrain vague, avec un canari : et partout, à travers toutes les misères, ce rayon d'espoir, une promesse d'amour.

Pourtant Orphée-Goll perd sa constance. Il va désespérer de tout. Il

écrit « Astral », il crée le héros Félix, simple héros de notre époque, vendeur de chaussures dans un Grand Magasin, et philosophe machiavélique. L'éternelle chanson de Félix :

« Le vera-shoe est le meilleur »

alterne avec de profondes méditations sur notre vie.

Seigneur je suis inapte
A vendre les vera-shoes aux belles dames
Inapte à toujours beurrer les tartines d'Isabelle
Inapte à l'esprit révolutionnaire paysan et animal
Inapte à l'Europe
Quelque part sur une hémisphère sanglote une veuve :
« Je t'aime mais ne m'aime pas ! »
Mon profil narquois gît dans son cœur comme sur velours rouge
Eventuellement la ville d'Ottowa pourrait m'élire pour shériff
Mais je ne saurai pas faire le discours et Félix est en ce temps-ci un mauvais prénom.
Cependant je sens les alouettes chanter dans mon gosier
L'arbre se plaint dans ma charpente qui lutte maintenant contre l'orage
La lune brille partout et chaque librairie met en vente Schopenhauer
La chambre de ma mère est tapissée *jaune et violet* de petites fleurs (jaunes et violettes).
Tout cela et ma cigarette : étoile des mites.
Je suis comme Dieu.
Ne t'inquiète plus du bien ou du mal
Au printemps Bouddha ne sortait pas pour n'écraser aucune vie.
Mais sa respiration causait la mort de cent mille miasmes
Ne t'inquiète plus du bien ou du mal
L'arbre se nourrit d'air, les insectes d'arbres, les oiseaux d'insectes, les serpents d'oiseaux, la terre des serpents, l'air de terre.
Pourquoi être ? Pourquoi
Ne pas être ? ce qui vaut mieux ?
« Vera shoe chausse le mieux ! »
Homme je t'interdis le pourquoi ?
Recueillons-nous, recueillons-nous
Les nombres de notre cerveau sont trop faibles pour porter les secondes.
La pierre muette est sage
Et le trèfle est sage qui ouvre et replie ses feuilles
Le trèfle est solitaire
et simple
Soyons solitaires
et simples

Dans « Astral » le style est réduit à une extrême simplicité et devient ainsi très direct. Ici, l'art de Goll consiste dans la spiritualisation de certains problèmes fondamentaux, dont la solution le hante dès ses premières œuvres. Au commencement, il entrevoit vaguement son chemin. Il connaît tous les tourments de l'individu moderne. Chaos et volonté se juxtaposent. Il en est de même chez presque tous les expressionnistes ; tels que : Rubiner, Ehrenstein, Einstein, Stramm et tant d'autres. Au début de tout : la volonté d'action. Puis, petit à petit cette action se construit ; l'esthétique du siècle se spiritualise sur la base du dynamisme.

L'expressionniste était pour ainsi dire toujours assis entre deux chaises : l'individualisme, qui lui commande une contemplation passive, et d'autre part la conscience de son époque, dont toute l'essence est faite d'action et de mouvement. Quel est le résultat de cette fausse situation ? L'expressionniste s'enfuit sur un terrain neutre et devient, tel est le cas de Goll et de la plupart autour de lui : sceptique ou ironique. Ainsi s'entrechoquent dans ses prochains livres l'idéalisme du véritable poète Orphée et le scepticisme destructeur du commis Félix. Le poète qui sourit de nos jours n'arrive

qu'à faire une grimace et s'en vient à ressembler terriblement à Charlot. En l'approfondissant on trouvera que Charlie Chaplin est véritablement l'image grossie des ridicules de l'homme moderne. Et voilà bien pourquoi Goll en a fait le héros de son dernier livre.

C'est par lui que Goll est arrivé à la Cinégraphie, qui est un art surréel. Avant d'écrire sa « Chapliniade », il avait publié deux petits drames, qu'il nommait « surdrames », et où il proposa un renouvellement complet du théâtre contemporain. Dans une préface il en trace certains aspects :

« On a complètement oublié que le théâtre doit être un verre grossissant. C'est pourtant bien ce dont les Anciens se rendaient compte : les Grecs qui marchaient sur des cothurnes, ou Shakespeare parlant avec les esprits. On a oublié que le premier attribut du théâtre doit être le masque : le masque est rigide, unique, direct, comme une sorte de destin. Chaque homme porte un masque..... Dans tout masque il y a loi, et c'est là la loi du drame. L'irréel devient vrai.

Les enfants ont peur des masques. L'art doit refaire du spectateur un enfant. La plus simple façon d'y arriver, est d'être grotesque, Mettons des masques grotesques. Car la monotonie et la bêtise des hommes sont si grandes, énormes, qu'on ne pourra en venir à bout qu'avec des énormités. »

En effet, deux pièces de Goll, « *Assurance contre le suicide* » et « *Mathusalem* », nous présentent des caricatures du bourgeois de notre temps à travers lesquels toutes les vanités de nos contemporains sont amèrement ridiculisées.

L'ironie y est toute intérieure. Les gestes et mouvements des personnages sont machinisés, réduits à des mouvements de masques et de poupées. Même truc que chez Charlot, pour rendre l'action plus grotesque et plus intense. Souvent le personnage au lieu de parler tire un phonographe de sa poche; par quoi le poète indique que ce que tout ce qui se dit ne se pense pas nécessairement mais n'est que phrases et verbiage.

Il ne restait plus qu'un pas à faire, pour en arriver au cinéma proprement dit. Sa « Chapliniade » est en même temps : poème, drame, scénario cinégraphique, et représente le couronnement de toute son évolution poétique. C'est une œuvre de toutes pièces nouvelle et ouvrant aux possibilités artistiques du film des horizons inattendus. C'est une synthèse, qui unit en elle les arts de l'espace et du temps, où se rencontrent fraternellement la plastique, la poésie, la musique et la danse.

Charlot (monologue). — Voici le monde, quelle simplicité !
Et c'est moins que divin
Ah je vois tous les hommes qui souffrent
(Le film reproduit instantanément les visions de Charlot).
Celui qui attend sa fiancée à toutes les stations de métro
Celui qui étouffe à l'honnête table de famille
Celui qui chante la liberté devant un mur de prison
Celui qui reçoit Dieu dans une mansarde d'hôtel meublé
O tous : venez
(Film des rues, des places, des ports, des gares).
Soyez les hôtes de mon cœur prophétique !
Abreuvez ce désert de vos larmes !
La tour de l'Equateur poussera de cette terre
L'échelle de Jacob enguirlandée d'anges
Montera montera
Ame : ma mongolfière !
Il fait un petit salut avec son melon.

***

CHARLOT. — En ce moment je souris dans les cinémas du monde entier
Chaque village se tord de me voir sourire
Et pourtant comme je suis triste !

Mille fenêtres pensent à moi
Mais il y en a une d'éclairée
Ma mère derrière le rideau attend le facteur
Depuis vingt ans elle attend qu'une lettre frappe à la porte
Il y a une âme en Europe
Qui n'est jamais allée au Cinéma
Qui ne me vit jamais, qui ne me connaît pas
Et pourtant, elle seule sait ce que vaut mon sourire
Je souris, je souris.....

Fox-trott. Musique. Du fond d'une rue les affiches du premier tableau s'avancent et saluent profondément le vrai Charlot. Celui-ci remercie d'un petit coup de chapeau.

Le COLLEUR D'AFFICHES réapparaît derrière lui, l'empoigne au collet et le colle au mur.

Charlot obéit à sa destinée et sourit.

Le Charlot de Goll est tour à tour Orphée poète sentimental, Christ-révolutionnaire spirituel, et Don Quichotte-ballot sublime. Il synthétise l'individu moderne, qui a en lui quelque chose de tous les trois : du poète, du prophète et du fou. Il est très humain. Il veut être bon et simple, comme Félix, tout en vendant des chaussures box-calf.

En fin de compte, la morale de la Chapliniade est profondément symbolique et triste. Elle exprime que même Charlot, au fond de lui-même, est terriblement seul et malheureux. (C'est bien aussi le cas chez le véritable Chaplin, d'après ce que disent ses amis.) Quelle tragédie du comique !

Et à approfondir cette œuvre, on arrive à découvrir le visage véritable du poète Goll, qui avec chacun de ses livres s'est jeté vers un autre chemin, cherchant, cherchant infatigablement une route vers quelque chose... quelque chose que le lecteur de bonne volonté trouvera à chaque page de ses livres : un mot pour le voisin qu'il sait angoissé comme lui, abandonné par tous les dieux.

B. Tokine.

ERRATUM

Une erreur s'est produite à l'impression du Phénomène Littérare, *dans notre N°* 13. *Les lecteurs voudront bien rétablir la division des* Exemples *comme suit :*

I. Arthur Rimbaud, Blaise Cendrars, Jules Romains.
II. Jean Cocteau.
III. (Transitions) Guillaume Apollinaire, Marcel Proust.



ÉMISSION

DE CENT ACTIONS DE MILLE FRANCS

CATÉGORIE C.

AUGMENTATION DE CAPITAL DÉCIDÉE PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DES ACTIONNAIRES DU 19 OCTOBRE 1921

En dehors du dividende attribué aux nouvelles actions Catégorie C, il est attaché à ces nouvelles actions des **AVANTAGES EXCEPTIONNELS** *pouvant intéresser :*

les AMATEURS
LITTÉRATEURS
ARTISTES
BIBLIOPHILES
ET TOUS CEUX QUI DÉSIRENT VOIR ABOUTIR
L'EFFORT POURSUIVI PAR L'ESPRIT NOUVEAU

Demandez à notre Siège les **RENSEIGNEMENTS RELATIFS A L'ÉMISSION.**

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
29, *rue d'Astorg* — *PARIS*

RESTE A SOUSCRIRE :
15 exemplaires de



L'EUBAGE

PAR

BLAISE CENDRARS

UN VOLUME DE HAUT LUXE SUR HOLLANDE VAN GELDER

TIRAGE LIMITÉ à 100 exemplaires numérotés, soit :

N° 1 à 70 mis en souscription à 50 francs (55 *souscrits à ce jour*).

N° 71 à 100 exemplaires de chapelle réservés aux actionnaires de l'ESPRIT NOUVEAU et à leur nom.

80 pages in-4° raisin (28 × 33 cm.), nombreuses illustrations dans le texte et hors-texte.
Typographie et tirage de luxe.
Papier de Hollande véritable Van Gelder.

PRIME A NOS ABONNÉS ANCIENS ET NOUVEAUX :

Pour nos abonnés anciens et nouveaux, le prix de souscription est réduit à 40 francs.

Les prix seront augmentés à la parution de l'ouvrage.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

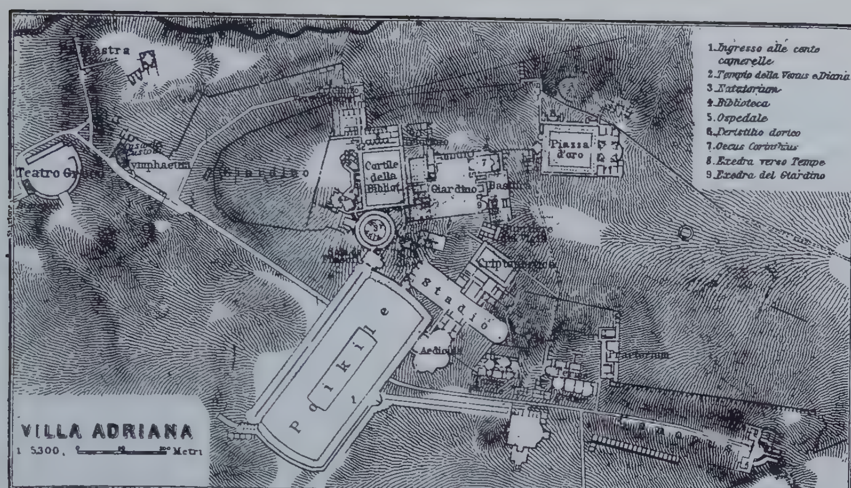
JE SOUSSIGNÉ DÉCLARE SOUSCRIRE A EXEMPLAIRE DE L'EUBAGE,
PAR BLAISE CENDRARS, AU PRIX DE FRANCS L'EXEMPLAIRE.
CI-JOINT CHÈQUE OU MANDAT DE FRS MONTANT DE MA COMMANDE.

LE 1922.

SIGNATURE :

ADRESSE COMPLÈTE :

Remplir ce bulletin et l'envoyer à la Société des Editions de L'ESPRIT NOUVEAU 29, Rue d'Astorg, Paris.



LA VILLA ADRIANA, près Tivoli
an 130 *après J.-C.*

ARCHITECTURE

I

LA LEÇON DE ROME

PAR

LE CORBUSIER-SAUGNIER

On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment; on en fait des maisons, des palais ; c'est de la construction. L'ingéniosité travaille.

Mais tout à coup, vous me prenez au cœur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis : c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici.

Ma maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et à la Compagnie des téléphones. Vous n'avez pas touché mon cœur.

Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne. Vos pierres me le disent. Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. Ces prismes sont tels que la lumière les détaille claire-



LA PYRAMIDE DE CESTIUS
an 12 avant J.-C.

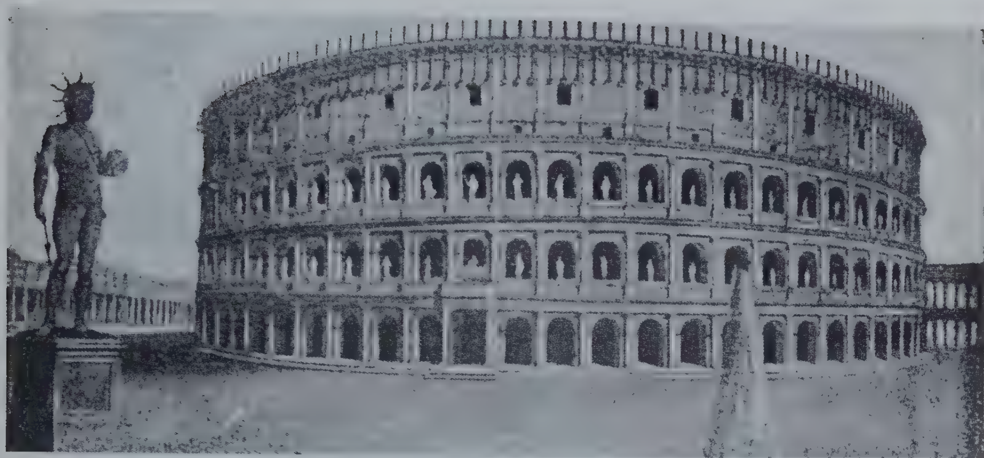
ment. Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous *débordez*, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture.

Rome est un paysage pittoresque. La lumière y est si belle qu'elle ratifie tout. Rome est un bazar où l'on vend de tout. Tous les ustensiles de la vie d'un peuple y sont demeurés, le jouet de l'enfance, les armes du guerrier, les défroques des autels, les bidets des Borgia et les panaches des aventuriers. Dans Rome les laideurs sont légion.

Si l'on songe au Grec, on pense que le Romain avait un mauvais goût, le Romain-romain, le Jules II, et le Victor-Emmanuel.

Rome antique s'écrasait dans des murs toujours trop étroits ; une ville n'est pas belle qui s'entasse. Rome Renaissance eut des élans pompeux, disséminés aux quatre coins de la ville. Rome Victor-Emmanuel collectionne, étiquète, conserve et installe sa vie moderne dans les corridors de ce musée et se proclame « romaine » par le monument commémoratif à Victor-Emmanuel Ier, au centre de la ville, entre le Capitole et le Forum... quarante ans de travail, quelque chose de plus grand que tout, et en marbre blanc !

Décidément, tout s'entasse trop dans Rome.



LE COLISÉE
an 80 après J.-C.



ARC DE CONSTANTIN
an 12 après J.-C.



INTÉRIEUR DU PANTHÉON
an 120 *après J.-C.*

ROME ANTIQUE

Rome s'occupait de conquérir l'univers et de le gérer. Stratégie, ravitaillement, législation : esprit d'ordre. Pour administrer une grande maison d'affaires, on adopte des principes fondamentaux, simples, irrécusables. L'ordre romain est un ordre simple, catégorique. S'il est brutal, tant pis ou tant mieux.

Ils avaient d'immenses désirs de domination, d'organisation. Dans Rome-architecture, rien à faire, les murailles serraient trop, les maisons empilaient leurs étages sur dix hauteurs, vieux gratte-ciels. Le Forum devait être laid, un peu comme le bric-à-brac de la ville sainte de Delphes. Urbanisme, grands tracés ? Rien à faire. Il faut aller voir Pompéi qui est émotionnant de rectitude. Ils avaient conquis la Grèce et, en bons barbares, ils avaient trouvé le corinthien plus beau que le dorique, parce que



LE PANTHÉON
an 120 après J.-C.

plus fleuri. En avant donc, les chapiteaux d'acanthe, les entablements décorés, sans grande mesure, ni goût ! Mais dessous, il y avait quelque chose de romain que nous allons voir. En somme, ils construisaient des châssis superbes, mais ils dessinaient des carrosseries déplorables comme les landaux de Louis XIV. Hors de Rome, ayant de l'air, ils ont fait la Villa Adriana. On y médite sur la grandeur romaine. Là, ils ont ordonné. C'est la première grande ordonnance occidentale. Si l'on évoque la Grèce à cette jauge, on dit : « le Grec était un sculpteur, rien de plus ». Mais attention, l'architecture n'est pas que d'ordonnance. L'ordonnance est une des prérogatives fondamentales de l'architecture. Se promener dans la Villa Adriana et se dire que la puissance moderne d'organisation qui est « romaine » n'a encore rien fait, quel tourment pour un homme qui se sent participer, complice, à cette ratée désarmante !

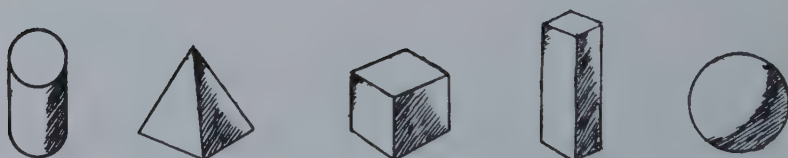
Il n'y avait pas de problème des régions dévastées, mais celui d'équiper les régions conquises ; c'est tout comme. Alors ils ont inventé des procédés constructifs et ils en ont fait des choses impressionnantes, « romaines ». Le mot a un sens. Unité de procédé, force d'intention, classification des

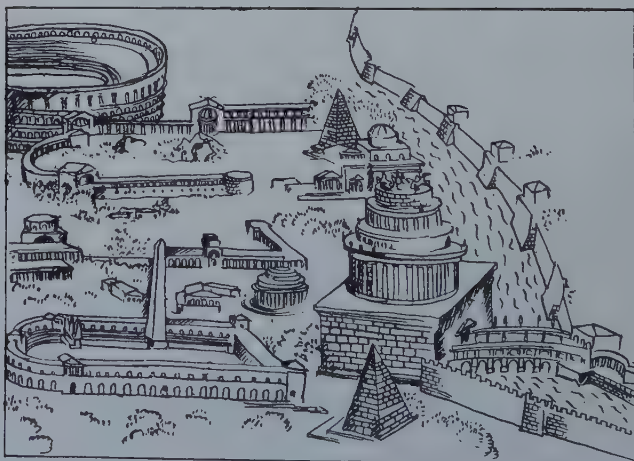
éléments. Les coupoles immenses, les tambours qui les retiennent, les berceaux imposants, tout ça tient avec le ciment romain et demeure un objet d'admiration. Ce furent de grands entrepreneurs.

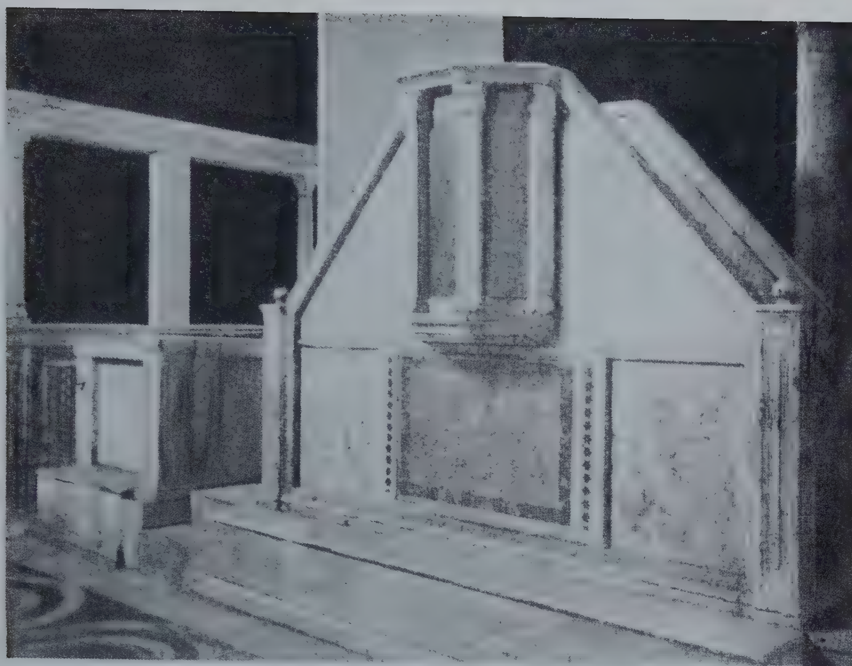
Force d'intention, classification des éléments, c'est preuve d'une tournure d'esprit : stratégie, législation. L'architecture est sensible à ces intentions, *elle rend*. La lumière caresse les formes pures : *ça rend*. Les volumes simples développent d'immenses surfaces qui s'énoncent avec une variété caractéristique suivant qu'il s'agit de coupoles, de berceaux, de cylindres, de prismes rectangulaires ou de pyramides. Le décor des surfaces (baies) est du même groupe de géométrie. Panthéon, Colisée, aqueducs, pyramide de Cestius, arcs de triomphe, basilique de Constantin, Thermes de Caracalla.

Pas de verbiage, ordonnance, idée unique, hardiesse et unité de construction, emploi des prismes élémentaires. Moralité saine.

Conservons, des Romains, la brique et le ciment romain et la pierre de travertin et vendons aux milliardaires le marbre romain. Les Romains n'y connaissaient rien en marbre.







INTÉRIEUR DE SAINTE-MARIE DE COSMÉDIN

II

ROME BYZANTINE

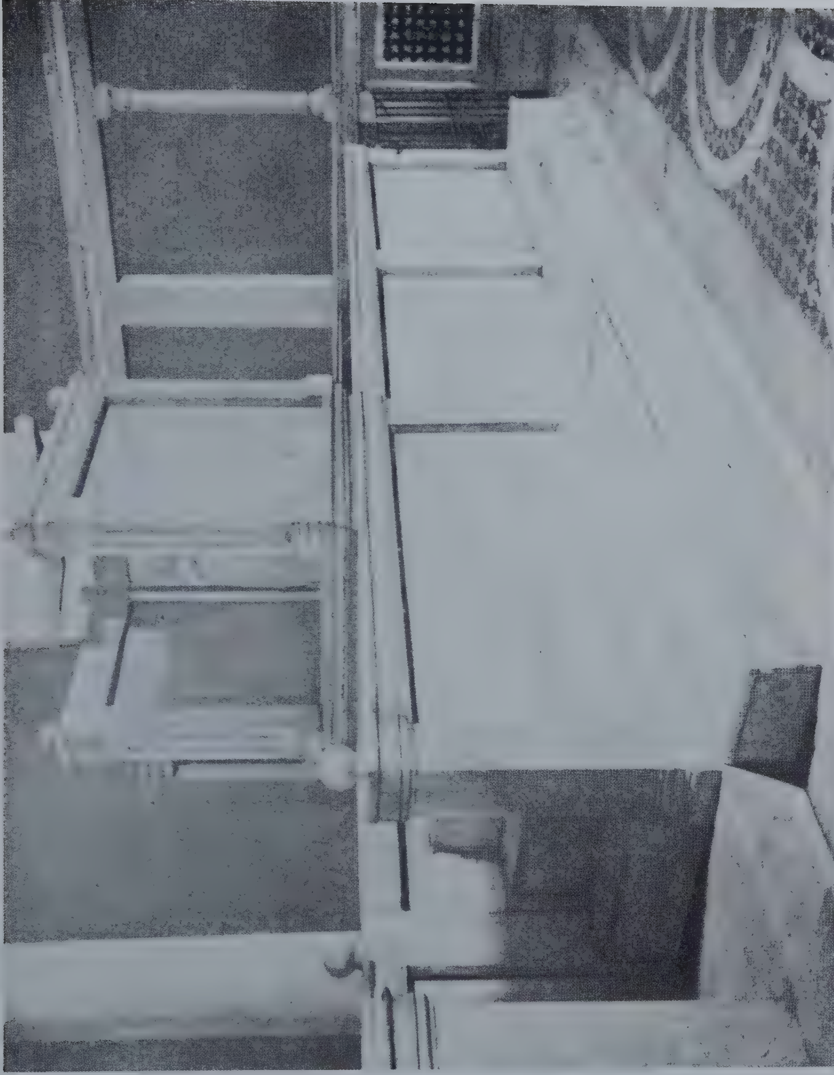
Choc en retour de la Grèce, par Byzance. Cette fois, ce n'est pas l'ébahissement d'un primaire devant l'enchevêtrement fleuri d'une acanthe : des Grecs d'origine viennent bâtir Sainte-Marie de Cosmédin. Une Grèce bien loin de Phidias, mais qui en a conservé la graine, c'est-à-dire le sens des rapports, la mathématique grâce à laquelle la perfection devient accessible. Cette toute petite église de Sainte-Marie, église de gens misérables, proclame, dans Rome bruyamment luxueuse, le faste insigne de la mathématique, la puissance imbattable de la proportion, l'éloquence souveraine des rapports. Le motif n'est qu'une basilique, c'est-à-dire cette forme d'architecture avec laquelle on fait les granges, les hangars. Les murs sont du crépi de chaux. Il n'y a qu'une couleur, le blanc ; force certaine puisque c'est l'absolu. Cette église minuscule vous cloue de respect . « Oh ! » dites-vous, vous qui veniez de Saint-Pierre ou du Palatin ou du Colisée. Messieurs les sensuels de l'art, les animalistes de l'art, seront gênés par Sainte-Marie de Cosmédin. Dire que cette église était



NEF DE SAINTE-MARIE DE COSMÉDIN
an 790 et 1120 après J.-C.

dans Rome lorsque sévit la Grande Renaissance avec ses palais de dorures, d'horreurs !

La Grèce par Byzance, pure création de l'esprit. L'architecture n'est pas que d'ordonnance, de beaux prismes sous la lumière. Il est une chose qui nous ravit, c'est la mesure. Mesurer. Répartir en quantités rythmées, animées d'un souffle égal, faire passer partout le rapport unitaire et subtil, équilibrer, *résoudre l'équation*. Car, si l'expression bouscule trop lorsque l'on parle peinture, elle sied à l'architecture qui ne s'occupe d'aucune figuration, d'aucun élément touchant de près à l'homme, l'architecture qui



CHAIRE DE SAINTE-MARIE DE COSMÉDIN

gère des *quantités.* Ces quantités font un amas de matériaux à pied d'œuvre ; mesurées, entrées dans l'équation, elles font des rythmes, elles parlent chiffres, elle parlent rapport, elles parlent esprit.

Dans le silence d'équilibre de Sainte-Marie de Cosmédin, s'élève la rampe oblique d'une chaire, s'incline le livre de pierre d'un lutrin en une conjugaison silencieuse aussi comme un geste d'assentiment. Ces deux obliques modestes qui se conjuguent dans le rouage parfait d'une mécanique spirituelle, c'est la beauté pure et simple de l'architecture.

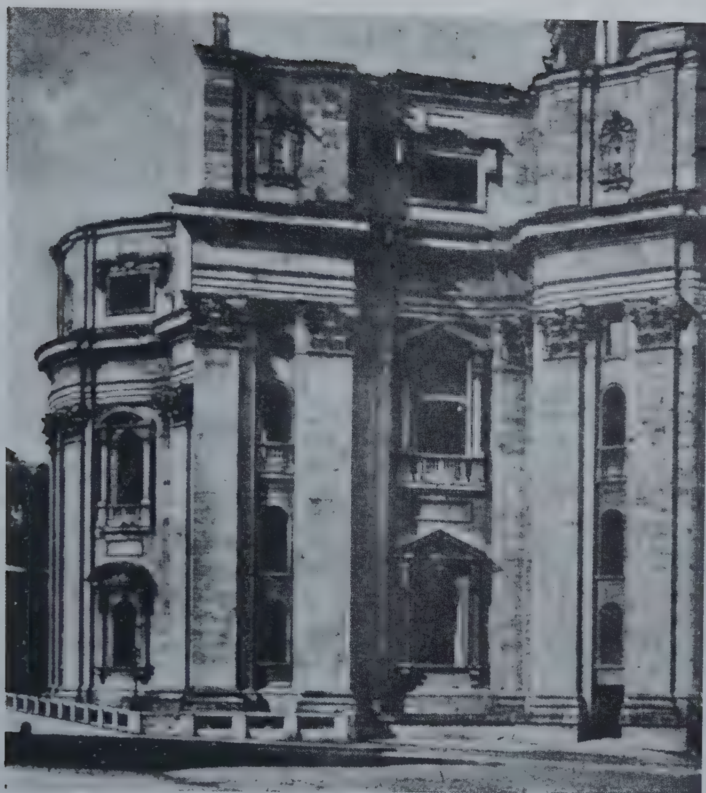


LES ABSIDES DE SAINT-PIERRE

III

MICHEL-ANGE

L'intelligence et la Passion. Il n'est pas d'art sans émotion, pas d'émotion sans passion. Les pierres sont inertes, dormantes dans les carrières, et les absides de Saint-Pierre font un drame. Le drame est autour des œuvres décisives de l'humanité. Drame — architecture = homme de l'univers et dedans l'univers. Le Parthénon est pathétique ; les pyramides d'Egypte, autrefois de granit poli et luisantes comme de l'acier, étaient pathétiques. Emettre des fluides, des orages, des brises douces sur plaine ou mer, dresser des Alpes hautaines avec des cailloux qui font les murs de la maison d'un homme, c'est réussir des rapports concertés.

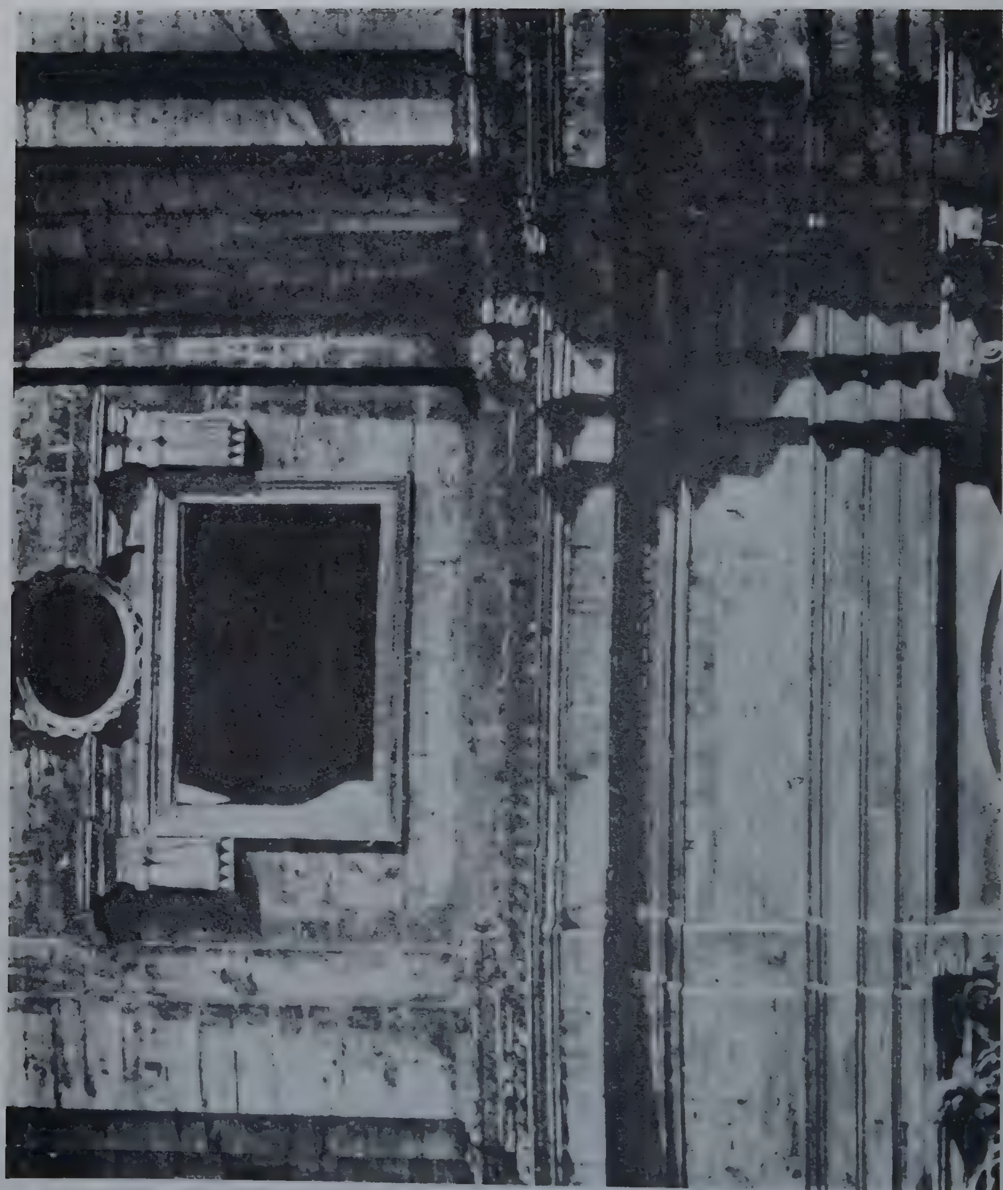


LES ABSIDES DE SAINT-PIERRE

Tel homme, tel drame, telle architecture. Ne pas affirmer avec trop de certitude que les masses suscitent leur homme. Un *homme* est un phénomène exceptionnel qui se reproduit à longues ét apesau hasard peut-être, peut-être suivant la fréquence d'une cosmographie à déterminer encore.

Michel-Ange est l'homme de nos derniers mille ans comme Phidias fut celui du précédent millénaire. La Renaissance n'a pas fait Michel-Ange, elle a fait un tas de bons hommes à talent.

L'œuvre de Michel-Ange est une *création*, non une renaissance, création qui domine les époques classées. Les absides de Saint-Pierre sont de style corinthien. Pensez-vous ! Voyez-les et songez à la Madeleine. Le Colisée a été vu par lui et ses heureuses mesures retenues ; les Thermes de Caracalla et la Basilique de Constantin lui ont montré les limites qu'il convenait de dépasser par une intention élevée. Dès lors, les rotondes, les rattrapées, les pans coupés, le tambour de la coupole, le por-



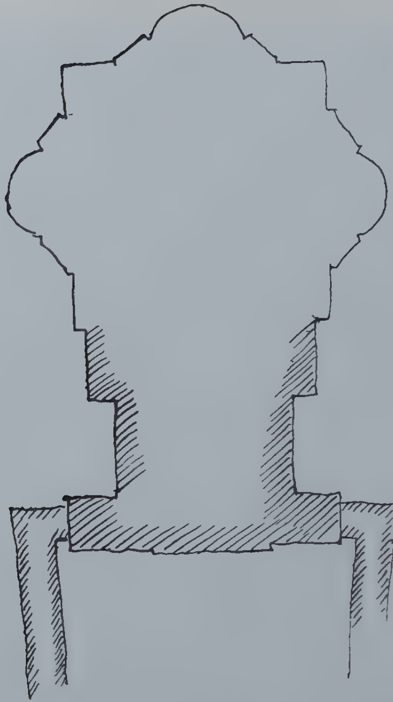
ATTIQUE DES ABSIDES DE SAINT-PIERRE

tique hypostyle, géométrie gigantesque en rapports concordants. Puis recommencement des rythmes par des stylobates, des pilastres, des entablements aux profils totalement neufs. Puis des fenêtres et des niches qui



ENTABLEMENT DES ABSIDES DE SAINT-PIERRE
(exécuté par Michel-Ange).

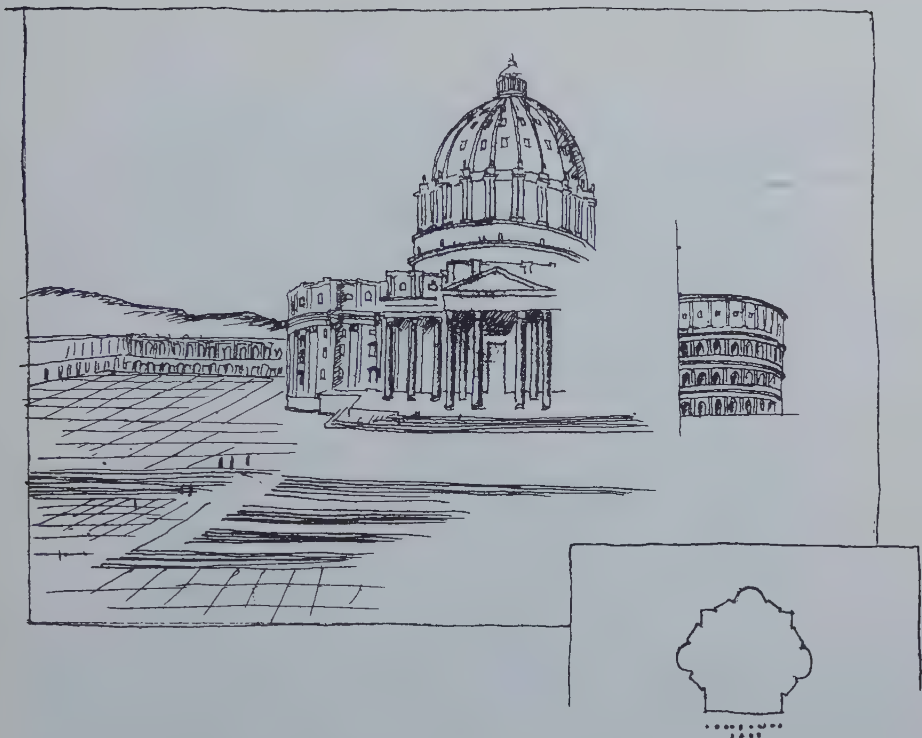
recommencent le rythme encore une fois. La masse totale fait une nouveauté saisissante dans le dictionnaire de l'architecture ; il est bon d'arrêter un instant sa réflexion sur ce coup de théâtre après le Quintocento.



Plan de Saint-Pierre, état actuel, on a prolongé la nef de toute la partie hachée. Michel-Ange voulait dire quelque chose, on a tout aboli.



PORTA PIA DE MICHEL-ANGE



Saint-Pierre. Projet de Michel-Ange (1547-1564). Les dimentions sont considérables. Construire une telle coupole en pierre était un tour de force que peu osaient risquer. Saint-Pierre couvre 15.000 m² et Notre-Dame de Paris, 5.955 ; Sainte-Sophie de Constantinople 6.900 m². La coupole a 132 m. de haut, le diamètre aux absides 150 m. L'ordonnance générale des absides et de l'attique est parente à celle du Colisée ; les hauteurs sont les mêmes. Le projet avait une unité totale ; il groupait les éléments les plus beaux et les plus opulents : le portique, les cylindres, les prismes carrés, le tambour, la coupole. La mouluration est la plus **passionnée** *qui soit, âpre et pathétique. Tout s'élevait d'un bloc, unique, entier. L'œil le saisissait d'une fois. Michel-Ange, réalisa les absides et le tambour de la coupole. Puis le reste tomba entre des mains barbares, tout fut anéanti. L'humanité perdit une des œuvres capitales de l'intelligence. Si l'on songe à Michel-Ange percevant le désastre, c'est un drame épouvantable qui se dévoile.*



Place de Saint-Pierre, état actuel; du verbiage, des mots mal placés. La colonnade de Bernin est belle en soi. La façade est belle en soi, mais n'a rien à faire avec la coupole. Le but était la coupole ; on l'a cachée ! La coupole marchait avec les absides ; on les a cachées. Le portique était en plein volume ; on en a fait un placage de façade.

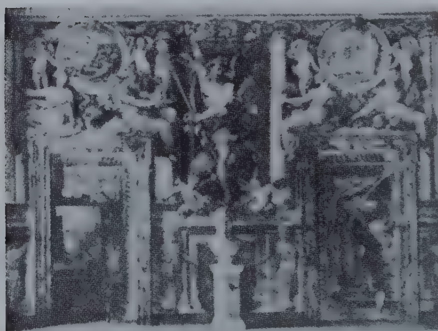
Puis, enfin, il devait y avoir l'intérieur qui eût été l'apogée monumentale d'une Sainte-Marie de Cosmédin ; la Chapelle des Médicis, à Florence, montre à quelle jauge eût été réalisée cette œuvre si bien préétablie. Or, des papes inconscients et inconsidérés ont congédié Michel-Ange ; des malheureux ont tué Saint-Pierre, dedans et dehors ; c'est tout bêtement devenu le Saint-Pierre d'aujourd'hui, de cardinal très riche et entreprenant, sans... *tout*. Perte immense. Une passion, une intelligence hors des normes, c'était une affirmation ; c'est devenu tout tristement un « peut-être », un « apparemment », un « il se peut que », un « j'en doute ». Misérable faillite.

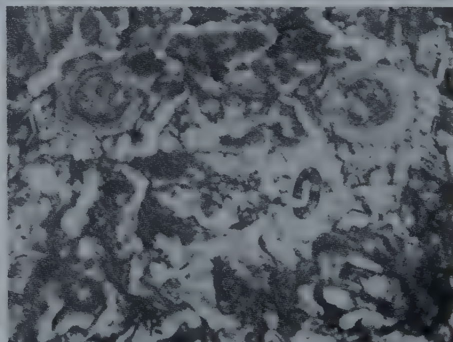
Puisque cet article est intitulé *Architecture*, il était permis d'y parler de la passion d'un homme.

IV

ROME ET NOUS

Rome est un bazar en plein vent, pittoresque. Il y a toutes les horreurs (voir les quatre reproductions accolées) et le mauvais goût de la Renais-



LA ROME DES HORREURS

1. Rome Renaissance, Château St-Ange.
2. Rome Renaissance, Galerie Colonna.

1. Rome moderne, Palais de Justice.
2. Rome Renaissance, Palais Barberini.



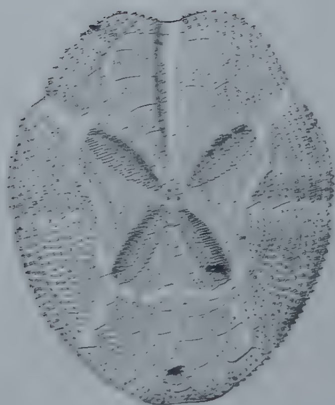
FENÊTRE DES ABSIDES DE SAINT-PIERRE

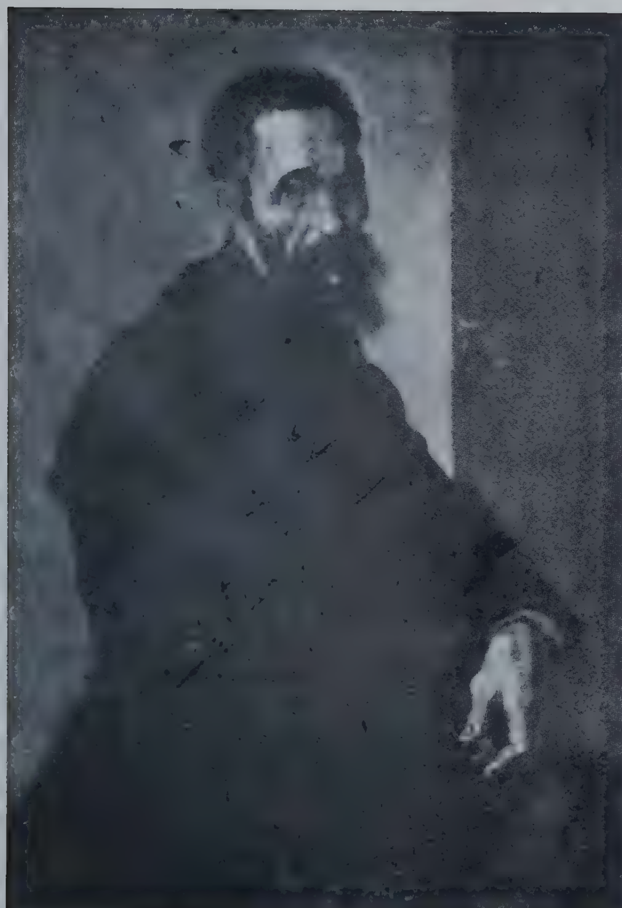
sance romaine. Cette Renaissance, nous la jugeons avec notre goût moderne qui nous en sépare par quatre grands siècles d'efforts, le XVIIe, le XVIIIe, le XIXe, le XXe.

Nous portons le bénéfice de cet effort, nous jugeons avec dureté mais avec une clairvoyance motivée. Il manque à Rome assoupie après Michel-Ange, ces quatre siècles. Remettant le pied dans Paris, nous reprenons conscience de la jauge.

La leçon de Rome est pour les sages, ceux qui savent et peuvent apprécier, ceux qui peuvent résister, qui peuvent contrôler. Rome est la perdition de ceux qui ne savent pas beaucoup. Mettre dans Rome des étudiants architectes, c'est les meurtrir pour la vie. Le Grand Prix de Rome et la Villa Médicis sont le cancer de l'architecture française.

LE CORBUSIER-SAUGNIER.





MICHEL-ANGE, *par lui-même.*

LA SIXTINE

de

MICHEL-ANGE

PAR

DE FAYET

LA SIXTINE DE MICHEL-ANGE

Ici, le débat sur la peinture se trouve singulièrement élargi.

Je rentrais de sept mois d'Orient, Stamboul et les mosquées, la Grèce et l'Acropole.

J'avais vécu de magistrale simplicité : la mer, des monts tout de pierre et tous du même profil.

La Turquie avec les mosquées, les maisons de bois et les cimetières, la Grèce avec le Temple et la masure. Le Temple, c'est toujours des colonnes et des entablements. Dès Brindisi, j'ai vu tous les styles et toutes les sortes de maisons et toutes les sortes d'arbres et de fleurs, de l'herbe. Les styles se compliquent, ce sont des complexes « savants », laids, affreux, révoltants. L'intérieur des églises est horrible ; les tableaux aussi. Après l'imposante unité de l'Orient * tout apparaît ici, peinture, architecture, sculpture, comme un insupportable divertissement. A Rome, même malaise ; des palais et des églises qui n'ont rien de décisif ; la Villa Adriana et le Colisée comptent. La Sixtine tient, est impérieuse ; elle tient après l'Acropole, les Mosquées et Pompéi. C'est qu'elle est un objet d'immense émotion. Mais ce qui impose le respect, c'est le support de cette émotion, c'est la forme dans laquelle on s'est exprimé pour transmettre cette émotion. Cette peinture est un objet d'extraordinaire formation. C'est, sous un certain angle, la plus licite expression picturale que nous connaissions.

On a dit tout le mal possible de Michel-Ange peintre : « Michel-Ange, le plus grand sculpteur, s'est fourvoyé dans la « peinture dont il ignorait tout et qu'il détestait. Sculpteur, « il tenta de se révolter contre le pape qui l'obligea..., etc. ». Fâcheuse vision des choses, car Michel-Ange est un peintre du

---

* *L'Orient, heureusement, n'a rien de commun avec les évocations colorées, bariolées et arrosées de parfums pulvérisés qu'on nous sert au music-hall. L'Orient n'a eu qu'une préoccupation : Dieu, Allah ou Jupiter, un au delà lointain. L'homme y vit avec une frugalité et dans une simplicité de décor qui nous paraîtraient du dénuement. Et ses rêves élevés s'extériorisent en grandes constructions où le sublime est donné par la proportion. Point de décor, mais des masses imposantes, blanches, uniformément, d'une âpre nudité. C'est l'intention hautainement spirituelle qui s'y manifeste, élévation. L'Occident paraît animal, humain et sensuel.*



Sixtine, Jugement dernier, fragment.

plus grand génie et un architecte du plus grand génie. Il est un sculpteur mal assis entre les modalités d'expression de la peinture et celles de l'architecture qu'il pratiquait génialement. Dans ses sculptures, sa tentative architecturale échoue et le marbre se dérobe à une esthétique faite pour la toile ou le mur.

La Sixtine est une œuvre picturale de haute et définitive formation. Tout ce qu'on doit exiger de la peinture y est. Tout ce qu'on en peut atteindre s'y trouve.

On entre : plafond. Etonnement : la couleur la plus somptueuse et la plus fraîche. La gamme la plus digne à grande base de gris et de blanc, avec des ocres, jaunes, rouges, les terres vertes et l'outremer. Quel progrès de la « peinture-couleur »

invoquer depuis ceci ? Structure : une suite d'éléments associés par une science des volumes toute neuve, développée dans les conséquences les plus hardies ; disposition des masses en vue du mouvement de la surface. Ce mouvement des masses n'a été remis à l'étude qu'en ces derniers temps par le Cubisme. Or, on veut précisément que ce soit là le grand crime de Michel-Ange et on oppose à la Sixtine les peintures à plat du Quatrocento. Ses architectures simulées ? Défi à la peinture ! Mais non, puisque le but même de la peinture est d'encadrer dans une surface donnée des masses qui s'architecturent entre elles, qui provoquent un mouvement continu de l'œil et lui fournissent l'occasion constante d'évaluer des rapports, ces rapports étant la raison de la plastique, le but de l'art. Les figures ? Dieu, le Christ, les Prophètes, les Sybilles ? Même destinée : établir des rapports par le moyen des volumes mis en jeu. Faire des dieux avec de simples hommes dont les proportions tendent vers des rapports nobles, créés de toutes pièces, loin du fait naturel, pour faire des dieux. Machine à émouvoir.

On pénètre, on se retourne : « Jugement Dernier ». Quarante ans séparent le « Jugement Dernier » du plafond. Plus forte encore est la volonté de formation. Décisif, cette fois, le rôle assigné à la couleur. Le « Jugement Dernier » est d'une couleur somptueuse ; il n'y a que deux tons ; l'ocre et le bleu outremer, ces deux tons rapprochés extrêmement par les mélanges du noir et du blanc.

Machine à émouvoir. Epithète brutale de l'esthétique puriste. Pour analyser l'effort moderne, on dit machine à émouvoir, c'est-à-dire, éléments physiques, primaires, suffisants pour donner satisfaction à l'œil, suffisamment clairement choisis, clairement exprimés, clairement assemblés, pour déterminer des rapports qui ravissent l'intellect. Représentation suffisamment élargie du fait naturel pour reléguer au second plan l'intérêt iconographique et donner plein sens aux éléments plastiques qui sont les moyens émotifs de l'œuvre d'art. La machine à émouvoir construite à la Sixtine, par Michel-Ange, est la plus grande qu'un peintre est faite. Elle tourne, elle satisfait, elle encourage. Elle montre un sommet. Dans l'élaboration de la peinture moderne, Michel-Ange va prendre sa place (demandez à Picasso s'il aime le Jugement Dernier).

Dans les recherches de ces dernières années, on avait repris à fond l'étude de la surface peinte, de la couleur, du volume, de la composition, en questionnant des maîtres qu'on avait

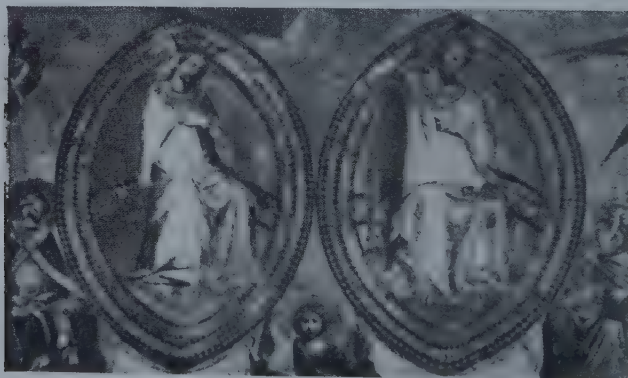


Sixtine, plafond, fragment.

choisis lucidement : Cézanne, Corot, Ingres, Poussin. On hésitait sur l'Italie. Tintoret était trop près de Delacroix et trop périlleux comme le plus fascinateur danseur de corde. Titien, eh bien, non, tout court. Raphaël ? Raphaël attirait beaucoup. Construction, Raphaël peut-être ? Non, Raphaël ne tient pas. C'est trop facile, c'est trop gentil, c'est un peu petit, c'est en ordre parfois, mais avec facilité. Raphaël ne tient pas au Vatican ; la Sixtine l'écrase. Et pour MM. les moralistes de l'art, enregistrons en passant que c'est la juste victoire du labeur sur la facilité, de l'âme hautaine sur l'âme charmante. Messieurs de la morale en art, nous sommes pleinement d'accord : l'art est une question de morale. Donc, à l'heure actuelle,

Michel-Ange nous tient un discours singulièrement élevé et opportun ; surface, couleur, volume, composition.

Il n'y a pas de grand art sans architecture. Michel-Ange peut en parler, lui qui construisit les absides de Saint-Pierre. Lorsque la peinture touche à l'architecture, c'est qu'elle a passé les oasis charmantes de l'agrément et qu'elle parle à l'esprit. De là, les grandes émotions, l'émotion de la mesure. La mathématique de la Sixtine est sensible par le fait que les extraits qu'on en peut faire sont une trahison ; ce sont forcément des fragments (voir les photos de cet article), donc des mutilations, des tronçons. (1) Le photographe classique sectionne avec le soin que met un botaniste à disposer ici les étamines, là les pétales, c'est-à-dire, qu'il tue la fleur. On ne peut pas sectionner la Sixtine. Le « cubisme » de Michel-Ange est dans l'extraordinaire intention qu'il a dévolue aux rapports des figures et de l'architecture simulée ; celle-ci n'est pas une pauvreté ou une erreur de fâcheux goût, comme ont bien voulu le dire les grands commentateurs de l'Institut, mais une adresse tirant un parti magnifique des indications déjà données par la peinture pompéienne. C'est de cette conjugaison des formes prismatiques rectilignes et des formes plus complexes du corps humain qu'est né le jeu si intense des rapports qui sont le truchement de l'émotion intellectuelle. Il faut donc, jusqu'à nouvel avis, connaître Michel-Ange à la Sixtine et non chez le photographe d'art.



Voici le départ du Jugement Dernier : Orcagna au Campo Santo de Pise.

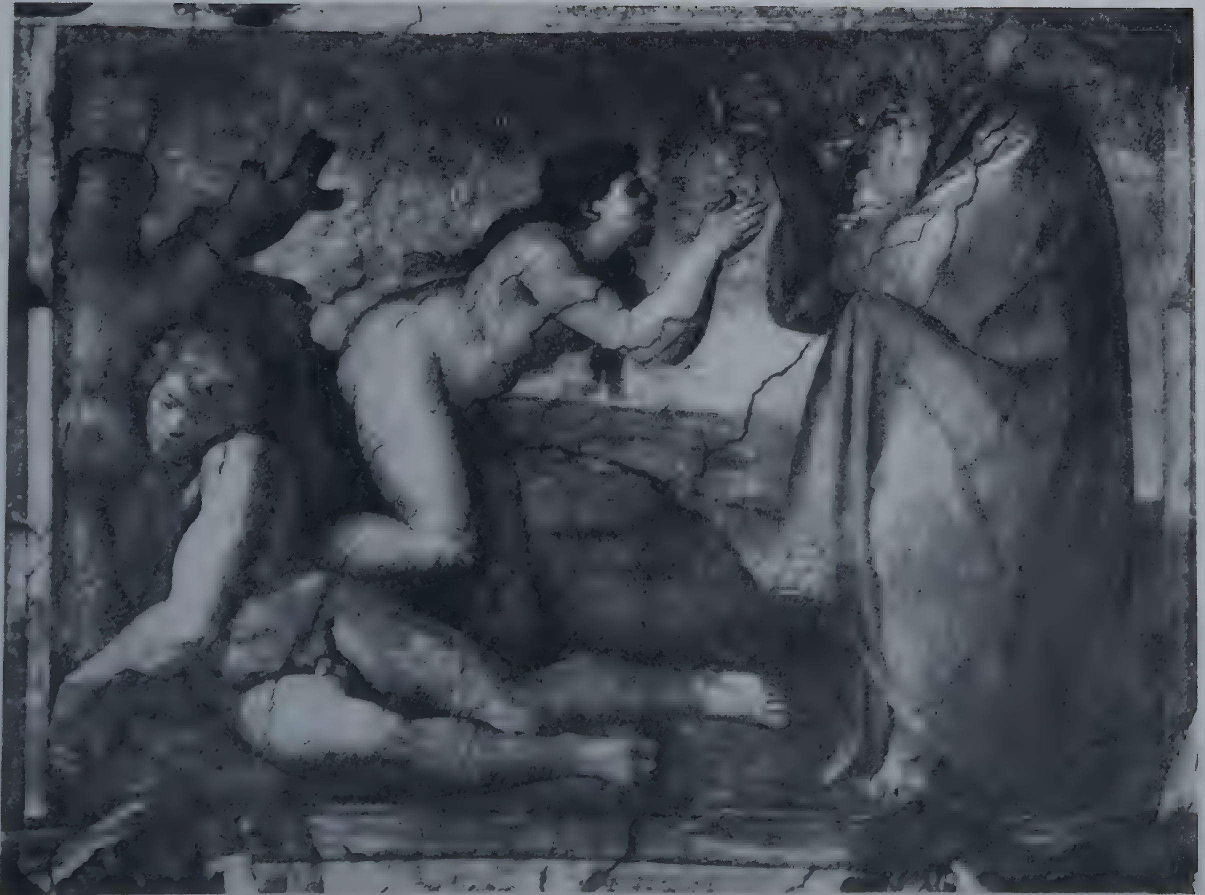
---

(1) *Nous donnons dans le texte une photographie représentant un fragment de la « création de l'homme » et un élément d'architecture simulée pour tenter d'évoquer la puissance du groupement d'éléments dont il est parlé ici.*



Sixtine, Jugement Dernier, fragment.

Michel-Ange *créait* ; il inventait des arrangements qui faisaient grand et noble. Il s'occupait beaucoup de construire en pierre parce que son amour de l'ordre et de la dignité trouvait une expression plus définitive dans l'architecture que dans la sculpture. La Chapelle des Médicis, la Porta Pia, les Absides de Saint-Pierre et son projet de l'immense basilique enterré par des imbéciles, le montrent créant avec les *nombres*, c'est-à-dire mettant *en proportion* des assemblages de formes, de formes



Sixtine, plafond, fragment.



Sixtine, plafond, fragment.



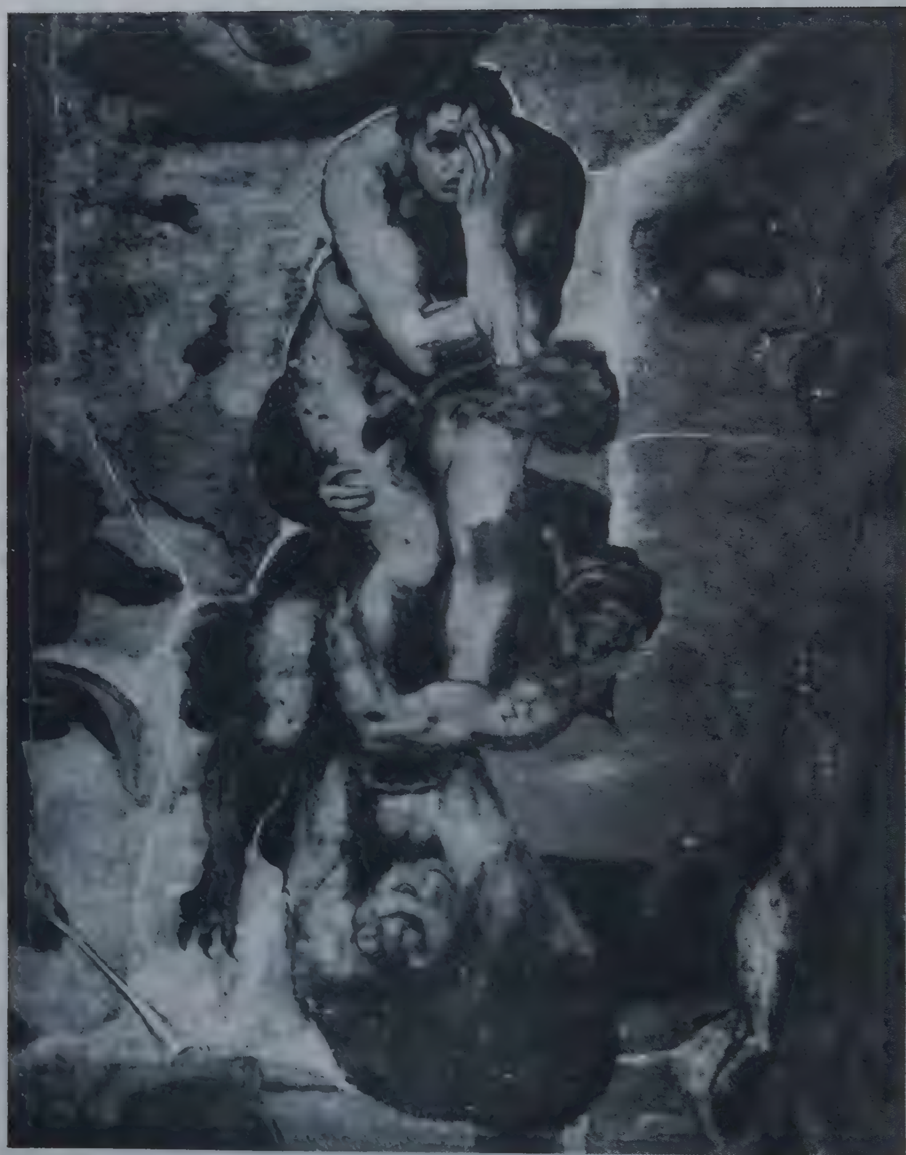
Sixtine, plafond, fragment.

amenées au type par l'invention plastique, et non par la représentation de vocables traditionnels. Les nombres transformaient le Corinthien et le Toscan en ce que peut être le *sujet* d'un tableau pour un vrai peintre. Or le pape voulait qu'à la



Sixtine, plafond, fragment.

Sixtine, il racontât des histoires ; il fallut employer des vocables humains, compréhensibles ; mais de l'homme et de la femme vus dans les rues de Rome, il fit des formations neuves, des « monstres » qui devinrent des dieux. Il n'a pas écrit sous ses





Sixtine, plafond, fragment.



Sixtine, plafond, fragment.

personnages « Cette femme est une sybille, cet homme est Dieu ». Il fit des êtres si neufs, si inconnus, si en dehors des normes, que depuis quatre siècles on dit : « Ce sont des prophètes, des sybilles, des dieux. » On pourrait le dire aussi des nègres et des égyptiens, jamais de Titien ou de Raphaël.

Elevant la peinture au delà de la représentation par une création d'éléments neufs et exclusivement plastiques, si plastiques qu'il y introduit une architecture sensible, Michel-Ange nous est aujourd'hui d'un enseignement opportun.

DE FAYET.

TECHNIQUE DE LA PEINTURE

Presque jamais il n'est question dans les ateliers du métier technique de la peinture. Personne ou presque ne pense qu'une petite notion de chimie pratique éviterait le triste spectacle de ces tableaux vieillis piteusement au bout de dix ans et même moins.

La plus élémentaire honnêteté du peintre veut qu'il s'en préoccupe. Que dirait-on d'un sculpteur qui sculpterait des statues de sel... Ainsi font trop de peintres cependant. Ci-dessous des tableaux qui permettront, si le peintre achète des couleurs saines, provenant de maisons honnêtes, de peindre sainement. Ces indications ne sont pas le résultat d'études purement théoriques, mais le résultat d'expériences suivies pendant vingt ans et nous sommes heureux d'en faire profiter nos lecteurs.

N. D. L. R.

LES BLANCS

LE BLANC DE ZINC. — Utile dans certains cas étudiés ci-dessous, pâte médiocre, sèche mal, tendance à craquer.

LE BLANC D'ARGENT. — Il est la base de la peinture à l'huile.

Ses qualités : belle pâte, siccatif, aucun blanc ne lui est préférable, pour l'usage général.

Ses défauts : il jaunit au contact des gaz sulfureux, des couleurs sulfureuses, d'où il découle que la peinture *mate* à l'huile est une hérésie technique ; l'huile incorporée à la poudre colorante protège celle-ci ; les tableaux mats se dégradent rapidement : 1° Parce que les gaz nocifs le pénètrent ; 2° Parce que les réactions des poudres chimiques sont facilitées par le contact de ces poudres non isolées par l'huile : 3° Parce que la peinture mate s'encrasse et se nettoie mal.

Conclusion : La peinture à l'huile doit avoir pour base le blanc d'argent suffisamment huileux ; nous étudierons ultérieurement *les huiles*.

COULEURS FRAGILES ET DANGEREUSES

A ÉVITER RIGOUREUSEMENT

Terres d'Ombre Terre Verte Bitumes	Craquent et font craquer les mélanges affreusement.
Bleu de Prusse	Se décolore et devient pisseux, altère tous les mélanges — désastreux.

Toutes les couleurs non citées dans ces listes sont ou dangereuses ou inutiles. Les bonnes couleurs figurent dans les listes 1 et 2, il n'y en a pas d'autres de qualité suffisante.

MÉLANGES

PRÉCAUTIONS A PRENDRE AVEC CERTAINES COULEURS.

Laques de Garance	Doivent être mélangées au blanc de zinc, le blanc d'argent les décolorant. Conviennent surtout aux glacis ; elles conservent tout leur éclat.
Jaunes de Cadmium	Réputés parfaits... Attention aux bonnes marques. Le blanc d'argent les noircit : à mélanger au blanc de zinc ; les verts jaunes obtenus avec le vert émeraude changent s'ils ne renferment un peu de blanc.
Outremer	Moins parfait qu'on le croit ; à acheter de très bonne marque ; pas fameux avec les cadmiums.
Vermillons (de Mercure) Cinabres Rouges	A ne pas mélanger avec le blanc d'argent ; utiliser le blanc de zinc ; aucun mélange avec les cadmiums et l'outremer, un léger glacis de garance les protège très bien. Les vermillons de cadmium sont parfaits et absolument fixes seuls ou en mélange, mais ils sont très chers ; sinon, il serait inexcusable d'utiliser encore les vermillons de mercure.
Violet de Cobalt	A ne pas mélanger aux ocres ni aux mars ; à ne pas toucher avec le couteau à palette d'acier.
Vert Véronèse	A employer pur ; avec tous mélanges sauf le blanc de zinc ; il noircit.

LISTE DES COULEURS TRÈS FIXES

Lorsqu'elles sont employées bien huilées et de bonne fabrication.
A *couleur artificielle,* **N** *couleur naturelle.*

NOMS COMMERCIAUX	COMPOSITION CHIMIQUE EXIGIBLE
Blanc d'argent	Carbonate de plomb (A).
Blanc de Zinc	Oxyde de zinc (A).
Rouge de Mars	Oxyde de fer (A).
Rouge de Venise	Terre ferrugineuse (N).
Rouge Indien	Terre colorée au fer (A).
Rouge Anglais	Oxyde de fer (A).
Ocres Rouges	Terres ferrugineuses (A).
Laques de Garance, roses et rouges non brulées	Teinture de garance fixée sur de l'alumine (A).
Terre de Sienne brulée	Terre brûlée ferrugineuse (N).
Orangé de Mars	Aluminate de fer (A).
Jaunes de Cadmium	Sulfure de cadmium (A).
Jaune de Strontiane	Chromate de strontiane (A).
Jaune de Mars	Terre colorée au fer (A).
Terre d'Italie	Terre ferrugineuse (N).
Vert Emeraude	Oxyde de chrome (A).
Vert de Chrome	Oxyde de chrome (A).
Bleu de Cobalt	Aluminate de cobalt (A).
Bleu de Cœruleum	Stannate de cobalt (A).
Outremer	Silicate d'alumine, silicate de soude, sulfure de sodium (A).
Violet de Cobalt	Phosphate de cobalt (A).
Ocre Brune	Terre ferrugineuse (N).
Brun de Mars	Terre colorée au fer (A).
Noir de Vigne	Sarments de vigne carbonisés (A).
Noir d'Ivoire	Ivoire calciné (A).

COULEURS ACCEPTABLES MAIS DE FIXITÉ MOYENNE

Jaune Indien	S'alourdit et passe.
Jaune de Zinc	Noircit.
Jaune d'Antimoine	Noircit.
Sienne Naturelle	Passe très sensiblement.
Vert Véronèse	Aucun mélange n'est fixe, doit être employé seul. bien protégé par huile et verni il est alors très solide.
Vermillon	Noircit s'il n'est pas verni, noircit en mélange surtout avec cadmium.
Jaune de Naples	Noircit avec tous les composés de fer, soit : les ocres, les mars ; il noircit même lorsque le couteau à palette d'acier l'a touché.

PALETTE SUFFISANTE ET RECOMMANDABLE

ON PEUT Y AJOUTER POUR DES CAS SPÉCIAUX
DES COULEURS CITÉES DANS LES LISTES 1 ET 2

La palette la plus recommandable sous réserve des exceptions de mélanges (voir tableau) :

Palette de base	Palette supplémentaire
Blanc d'argent	Blanc de zinc.
	Cobalt.
Ocre jaune	Cœruleum.
Ocre rouge	Vermillon de cadmium.
Outremer	Véronèse.
	Laque de garance foncée.
Vert émeraude	Jaune de cadmium.
	Jaune de strontiane.
Terre de Sienne brûlée	Vert de chrome.
	Violet de cobalt.
Noir d'ivoire	Noir de vigne.
	Terre d'Italie.
	Rouge anglais.

S.



PROCHAINEMENT : LES HUILES, LES ESSENCES, LES VERNIS
LES SUPPORTS (TOILES), ETC.

LETTRES

UN POÈTE :
GERMAINE BONGARD

PAR

VAUVRECY

BIEN penser c'est savoir et sentir, comprendre et discerner, choisir et rapprocher. Ce n'est pas la pile qui vaut, mais l'étincelle. Bien écrire, c'est bien fabriquer la pile, *mais aussi savoir faire jaillir l'étincelle.*

Dans le poète il y a une tête, mais je ne saurai rien de ce qu'il a voulu dire s'il n'est aussi un *préparateur.*

Le préparateur absent, M. le Professeur rate l'expérience. En électricité, on peut à peu près dire à quelle distance il faut mettre les conducteurs pour que jaillisse l'étincelle ; en poésie moins ; les poètes d'aujourd'hui sont souvent des empiriques qui ne savent pas ce qu'il faut mettre dans la pile ; aussi le plus souvent, l'étincelle ne jaillit pas ; mais presque tous pourraient dire en s'analysant comment il faut s'y prendre pour que l'étincelle ne jaillisse pas, et ce serait déjà quelque chose.

***

L'apprenti poète qui chipe des roues dans les tiroirs d'Apollinaire et les engrène, fait comme l'apprenti horloger qui rate la montre ; les mots sont des rouages, ils ne sont pas une machine. Il faut que ça tourne.

***

Voici un poète qui paraît savoir ce que je vais dire, ou du moins le sentir.

Rien à faire en poésie, en musique, en peinture si on ne réussit à mettre hors de combat le singe que chacun nourrit dans son ventre ; le singe est sensible au rythme, à la musique ; c'est pourquoi il y a du tambour dans le jazz, des axes dans Poussin et aussi dans Rimbaud et dans Apollinaire de

la musique et du rythme ; dans le bon Rimbaud et le bon Apollinaire.

La musique du poème c'est comme un jazz qui vous tient le cœur; alors si je le conduis bien, je vous ferai sentir et penser ce que je voudrai.

Mais c'est le moyen et non le but ; sinon Victor Hugo aurait trop raison.

***

Le but est de créer dans le sujet, dans le lecteur, un état spécial de qualité *intense*, momentanément exclusif. Acier, diamant, atome, soleil, fleur, enfant, mère, douleur, bonheur, etc., etc... pureté, intensité, condensation, énergie, réaction, étincelle.

***

Pour un poète une bouteille d'eau n'est pas seulement une bouteille avec de l'eau dedans.

***

Mais il ne s'agit pas d'enfiler les mots, comme les enfants des coquillages.

***

Le charbon et le diamant font du feu en toute langue. Je rêve d'un poème qui serait *plus beau* traduit ; car rien n'est beau qui n'est humain, c'est-à-dire universel. Autrement c'est de la mode.

Exemple : « Toutes les femmes de 45 à 50 ans se souviennent d'avoir été amoureuses de Capoul .» (Apollinaire).

Quand les femmes de 45 ans auront 100 ans... et au fait savez-vous encore qui fut Capoul ? Mode.

***

Et l'étincelle n'a rien à faire avec la grammaire, mais avec le dictionnaire ; c'est lui qui vend le sel et le zinc ; mais il faut savoir ce que parler veut dire, et avoir quelque chose à dire.

***

Germaine Bongard a le secret de faire de Dyonisos, le nègre d'Apollon.

***

Elle sait aussi ce que la loi d'« économie » veut dire

***

Et aussi que l'art d'*allusion* ne vaut rien.

***

Voici quelques poèmes de Germaine Bongard, poète dont les œuvres n'ont encore jamais été publiées.

***

Vous ne vous attendez pas à ce que je vous démonte ces petites machines qui tournent si bien ; mais si vous les considérez attentivement vous verrez que sous leur délicieuse fraîcheur se dissimule une science fort rare.

VAUVRECY.

POÈMES DE GERMAINE BONGARD :

POUR COMPTER CELLE QUI Y SERA AU JEU DU CACHE-CACHE

Prairie
Grenouille
C'est les rois du chiffre vert

Aux sacripanes sorcières
L'écoutant
S'égouttant
L'Alphabet d'une fontaine
A dit son mystère
Leurs pieds menus bouaquent
Aux lacs d'herbe nus

Quand des feuilles aux bois des cerfs
Elles diront ce mystère

Prairie
Grenouille
C'est les rois du chiffre vert.

Juillet 1913.

TROISIÈME CIEL DES MATINS

HUITIÈME CIEL DES MATINS

OU

ADOLESCENCE

« Viens jouer aux billes
Devant la maison »
— « Non pas aux billes
Les cigales on les entend
Et je sais bien la façon
De les mettre au cou des filles »

— « Viens jouer à prendre
Les nids dans les branches »
— « Non, pas les nids
Les branches sont trop lointaines
Les filles je les entends
Les voilà qui viennent ! »

Août 1716.

QUINZIÈME CIEL DES MATINS

OU

LA MARCHANDE DE BREBIS NOIRES

(*Chanson pour faire peur à une marchande de brebis noires*).

Est-ce à vous madame
Ces brebis là-bas ?
Est-ce à vous madame
Ces brebis là-bas ?
Ne croyez-vous pas
Que sur cette montagne
Leurs pieds pourraient bien
(Tragique)
POUSSER RACINE EN TERRE ?

Madame leur marchande
Ne craignez-vous pas ?
Madame leur marchande
Ne craignez-vous pas ?
Que durant ce soir
(J'en aurais regret)
Votre si beau troupeau noir
(Tragique)
NE DEVIENNE FORET

1916.

CINQUIÈME CIEL DES MATINS

Des insectes dans le foin
Qui se marient à midi
Sur les bords des brins qui bougent
Qui se marient

Et sur le mur du verger
On en compte par milliers
Qui se marient à minuit
Sur le mur

Mais dans la mare au fumier
Il en est qui font l'amour
L'amour toute la journée *Août* 1916.

GREEN GRASS

Green
Grass
Les prés ras
Des haras
Voyez s'ils les passent

Ils croient que tout exprès
Dans les prés l'herbe croît
L'herbe croît pour qu'on la foule
Qu'on la foule
Comme juments de Calâbre
Avec des jockeys dessus
Hue
Hue

Quelle foule ! 1919.

(LES PIEDS SUR LE SOL)

AUBE

Aube d'eau bénite
Endimanchement
Semaine prochaine
Prends garde Pierre d'aller dératisser les allées

Si tu passes par la porte du jardin du fond
Laisse-nous la clef de celle de la pépinière
Nous n'osons pas
Marcher sur nos
Perrons
Virginaux
Lavés en sabots neufs hier *Janvier* 1919.

(LES PIEDS SUR LE SOL)

PÈLERINAGE

J'ai visité la capitale sans habitation
Avec seulement des églises et des autos
Et des jeunes filles en mal de confession

Elles dirent au jeune homme qu'elles avaient volé des fraises
Et monté des chevaux gris sans pédigrée
Et mangé des bêtabondieux pour voir
Puis vint l'absolution

Sortant elles dirent qu'elles avaient menti pour voir...

Février 1921.

(LES PIEDS SUR LE SOL)

APPOGIATURES

Appogiatures que
Nos rebelles pensées

L'orgue donne
Et redonne l'élément
(Pour que les sots ne l'y laissent)
De tonnerre de quelque chose rondo-messe
Avec trompe à jugement

Licence de ciel
Accord majeur sauve-nous
Du temporel
Malgré nous

Février 1921.

(LES PIEDS SUR LE SOL)

Germaine Bongard.

LES LIVRES D'ESTHÉTIQUE

VISION AND DESIGN

PAR

WALDEMAR GEORGE

Le Roger Fry qui dirige le « Burlington Magazine », une des plus belles et des plus intéressantes revues d'information artistique, a réunit sous le titre global de « Vision and Design » un certain nombre d'études et des monographies publiées depuis vingt ans dans divers magazines anglais.

M. Roger Fry est un des hommes qui ont contribué le plus activement à la propagation de l'art français moderne en Grande-Bretagne et si nous refusons de le suivre toujours et de partager ses plus récentes admirations nous devons rendre hommage à son énergie clairvoyante et à l'intelligence tactique dont il fit preuve dans la présentation du mouvement moderne. C'est que M. Roger Fry n'est pas seulement un empirique et un dilettante averti, à la Théodore Duret, ou bien un amateur d'art dont l'intuition est l'unique critère, mais un esthéticien dans le meilleur sens de ce mot, c'est-à-dire un homme qui s'efforce de discerner les raisons profondes qui déterminèrent un artiste à traiter son œuvre d'une certaine manière et pour qui cette œuvre ne constitue pas seulement une source de puissance visuelle ou un document historique, mais un organisme vivant et autonome, un organisme dont il lui appartient de découvrir les principes constructifs. Les quelques lignes qui précèdent suffisent-elles à faire comprendre la différence que nous établissons entre le spectateur profane, l'historien et l'esthéticien. Tandis que la plupart des hommes considèrent les manifestations artistiques comme des divertissements d'essence purement décorative, les historiens les étudient au seul point de vue chronologique et les philosophes de l'histoire, tributaires à différents degrés de Taine, les traitent de « symptômes » et s'en servent pour édifier leurs systèmes plus ou moins viables et leurs théories si souvent sujettes à caution.

M. Roger Fry, dont l'esprit subtil et pénétrant répugne à ce genre de dissertation, analyse les œuvres d'art avec la volonté de saisir leur sens intime et leur valeur intrinsèque. Est-ce à dire qu'il verse dans l'expertise, cette autre division de la science de l'art, dont les rapports avec l'esthétique proprement dite ne sont que très éloignés ? Non certes, car il fait toujours intervenir dans ses études critiques des éléments et des moyens d'investigation auxquels l'expert-spécialiste, versé dans la chimie des tableaux, demeure indifférent.

Aux yeux de M. Roger Fry, l'œuvre d'art ne représente jamais qu'elle-même. Il insiste sur sa finalité. Elle ne constitue pas pour lui le moyen de figuration, mais un langage, voire un mode d'expression spécifique. S'il est donc permis de procéder à une hiérarchisation des valeurs plastiques et de dresser une échelle qualitative des œuvres d'art, il n'est guère possible à un homme éclairé d'admettre la thèse fallacieuse du progrès et de la décadence en art. L'application des lois de la perspective et des règles anatomiques par les artistes de la Renaissance correspondait au XVIe siècle à un besoin de logique optique et permettait aux peintres de mieux réaliser leurs conceptions. Mais la perspective et l'anatomie sont des moyens techniques qui n'influent en aucune manière sur la qualité propre des œuvres. Aussi ne peut-on pas faire grief aux fresquitas byzantins, à Cimabue, à Giotto ou à Donizetti, dont les préoccupations étaient diamétralement opposées à celles des Quintocentistes, de n'avoir point considéré la peinture comme un art spatial !

Vision and Design, par Roger Fry (Chatto et Vindus, Londres).

Il est à remarquer que M. Roger Fry étudie l'œuvre de Giotto comme celle d'un artiste contemporain. Il se garde bien d'en décrire le sujet ou de tenter l'identification des personnages représentés par l'artiste. Il examine, par contre, les lois de composition qui ont présidé à la mise en œuvre de telle fresque. Il étudie les rapports d'angles et les rapports de tons. Il réduit la « Pieta » de Padoue à l'état d'un schéma, voire d'une figure géométrique. Une pareille méthode lui permet de voir clair et de dégager d'une œuvre des lois générales. Comme la curiosité et la faculté de compréhension de M. Roger Fry ne sont point limitées, il applique les mêmes moyens de connaissance aux formes d'art les plus variées. L'art nègre, l'art aztèque, l'art chinois, l'art persan, n'ont pas pour lui de secrets. Il a écrit les choses les plus essentielles sur les bas-reliefs égyptiens, dont la hardiesse de conception dans le traitement du corps humain ne trouve grâce auprès de nos critiques, ennemis du cubisme, qu'à cause de l'inaptitude dont témoignent ces messieurs à comprendre la structure interne des œuvres, aussi bien anciennes que modernes.

Les éléments d'appréciation dont se sert M. Fry pour juger l'art de tous les temps et de tous les pays, lui facilitent l'intelligence des manifestations modernes. Les éléments sont purement artistiques. L'auteur ne procède jamais par voie de comparaison de l'œuvre dont il se propose l'étude avec son prétendu modèle naturel. Il distingue d'ailleurs entre « l'art de perception », qui consiste simplement à enregistrer les impressions visuelles, et cette forme supérieure de la création plastique qu'il appelle « l'art de conception ». Si les dessins préhistoriques des cavernes de Dordogne, écrit M. Fry, attestent une grande habileté manuelle et des dons d'observation hors ligne, ils nous mettent cependant en présence des artistes assujettis à leur vue et incapables de transgresser la frontière de la connaissance sensorielle, l'homme préhistorique, pour ne citer que cet exemple, est un appareil enregistreur parfait. Le sculpteur égyptien qui dispose librement de la nature et n'hésite pas à désaxer un corps humain par besoin de plénitude et d'harmonie est un créateur.

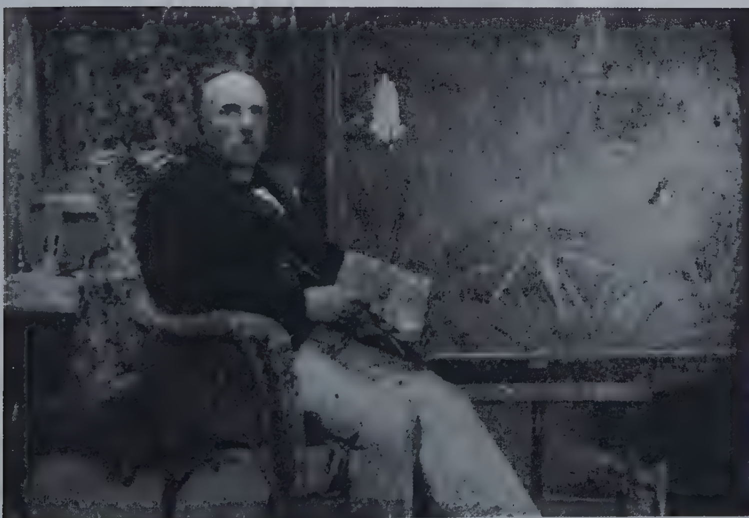
M. Roger Fry reconnaît que la possibilité de séparer l'élément figuratif de l'élément purement plastique est une des principales acquisitions de l'esthétique contemporaine. Une œuvre telle que la Transfiguration de Raphaël (au Musée du Vatican) est établie au point de vue spirituel sur deux plans bien distincts et semble former de ce fait un corps hétérogène. Mais il suffit de faire table rase de la signification extra-plastique du tableau en question pour s'apercevoir qu'il constitue un ensemble parfaitement homogène et que ses parties constitutives restent indivisibles. Les gestes académiques et déclamatoires des personnages campés par Raphaël dans cette étonnante toile peuvent paraître surfaits et la figure mièvre du Christ risque de laisser froids les catholiques, les fervents et les plus dévôts, mais l'œuvre subsistera à cause de ses vertus plastiques. Par delà le revêtement complexe des attitudes, des draperies et des têtes d'expression, le connaisseur authentique saura discerner le dense réseau des lignes abstraites qui forment l'ossature intérieure du tableau. Un tel livre se passe de commentaires. Son importance doit apparaître aux yeux de tous ceux qui portent quelque intérêt aux problèmes de l'art. Qu'il me suffise de dire que M. Roger Fry a dans son pays la réputation d'un critique réactionnaire et que les artistes et écrivains groupés autour de Vyndham Lewis lui reprochent sa timidité. Mais qu'adviendrait-il de M. Roger Fry si la presse artistique française s'emparait de ses écrits ? La non-représentation dans l'œuvre de Raphaël ! N'y a-t-il pas là de quoi rendre fous furieux nos braves vieux chroniqueurs ou érudits qui félicitent M. Jean Marchand de quitter le cubisme (*sic*) lorsqu'ils ne reprochent pas à Donizetti d'avoir ignoré la perspective ?

Waldemar GEORGES.

NOUS PROFITONS DE L'ACTUALITÉ DU SALON DES INDÉPENDANTS POUR DONNER DEUX PORTRAITS INÉDITS D'HENRI ROUSSEAU, DIT LE DOUANIER, QUI FUT UN DES PRINCIPAUX MAITRES RÉVÉLÉS PAR LE SALON DES INDÉPENDANTS.



Henri Rousseau



PHOTOS DORNAC

Le Salon des INDÉPENDANTS

PAR

MAURICE RAYNAL

Malgré notre désir d'accepter leurs bonnes raisons, ce n'est guère que pour faire plaisir aux philosophes que nous faisons semblant de croire qu'ils ont donné des preuves décisives de notre liberté. Mais on peut leur concéder qu'ils nous en ont parfois procuré l'illusion, ce qui est quelque chose, et dont il faut se contenter si l'on ne s'obstine pas à viser perpétuellement un absolu toujours contradictoire.

Cependant, parmi les illusions qui sont le plus susceptibles de nous convaincre d'une liberté possible et à quoi n'ont pas songé les philosophes, l'on doit tenir celles que nous procurent les arts, les arts considérés, bien entendu, sous certain aspect, aspect le plus légitime d'ailleurs, nous allons le voir.

L'art est fils de la sensibilité et la sensibilité moins que tout phénomène supporte mal les règles et les lois. Les manifestations spontanées semblent si nettement constituer les fruits de notre personnalité qu'elles nous apparaissent, jusqu'à un certain point, comme nées de rien, si ce n'est de nous-mêmes. Certes, nous ne créons pas nos émotions puisque rien ne se crée, mais à la façon dont tout de même nous faisons nos habits, nous sommes capables de leur donner une forme particulière qui garde notre empreinte à tel point que nul ne la saurait exactement imiter.

C'est dans cette tendance humaine que l'on pourrait peut-être trouver un peu de liberté, mais à l'état de traces. Et c'est ainsi que l'art est très capable à lui seul de donner satisfaction à cette exigence de notre entendement sensible, à condition qu'on ne le prive pas de l'exercice des seuls attributs qui l'en rendent susceptibles.

Je reviendrai bientôt sur cette importante question. Pour l'instant, notons qu'aux alentours de 1884, époque où fut constitué le Salon des Indépendants, les manifestations publiques de l'art se résumaient en une tendance générale à supprimer toutes tentatives de la sensibilité au profit de la conservation des formules dites traditionnelles, et généralement opposées aux goûts sensibles de l'époque. En principe, l'on tenait l'art dans les chaînes sans lui permettre de danser avec. Classicisme et Romantisme se partageaient la faveur des organisateurs des grands Salons. Mais il s'agissait, surtout, d'un Classicisme et d'un Romantisme édulcorés, adaptant seulement aux convenances du grand public leurs caractéris-

tiques les plus communes. C'était, en définitive, une tentative permanente de vulgarisation des deux grandes formes traditionnelles de l'art, présentée au moyen d'espèces d'analogies à la façon dont on enseigne l'électricité dans les cours élémentaires en comparant, assez arbitrairement, ses phénomènes à ceux de l'eau. De fait, le Classicisme et le Romantisme, mis en coupes réglées dans les salons officiels, n'existaient plus que sous l'apparence de leurs aspects les plus commodes, et c'est ainsi que bercés dans une ignorance innocemment entretenue des ressources de leur sensibilité, les spectateurs, habitués à ne considérer que ce qu'on les menait voir, ne soupçonnaient pas combien l'art était en mesure de nous donner l'illusion de liberté la plus plausible qui fut.

Or, le soin de reconnaître, tout au moins collectivement, aux artistes le droit de traduire en des œuvres l'expression de leur libre sensibilité, devait être réservé au Salon des Indépendants.

Il ne faut pas attacher trop d'importance au terme un peu batailleur d' « *Indépendants* ». Comme l'a dit M. Focillon, dans sa lettre à Jean Epstein, l'art ne cesse de se renouveler, non dans la paix et le consentement de tous, mais dans la violence et même dans le scandale. Mais l'on doit, avant tout, considérer l'effort du Salon des Indépendants comme une tentative où serait continuellement posé le problème de la création artistique dans ce qu'elle a de plus primitif. Alors qu'en d'autres salons, nous assistons à la patiente organisation d'expériences artistiques répétées à satiété sur les sujets rebattus et à l'exercice du culte d'une induction anti-artistique, au Salon des Indépendants l'on trouvera le foyer le plus précieux de toutes les déductions hardies, de toutes les hypothèses spontanées de la sensibilité, peut-être aussi une source d'erreurs, mais d'erreurs très fécondes en trouvailles extrêmement profitables.

Avec son indifférence complète pour les formules, le Salon des Indépendants les autorise toutes. C'est qu'aussi les années s'ajoutant aux années, nous sommes tenus de posséder aujourd'hui des connaissances dont les anciens n'avaient aucune idée et dont la somme finit bien par influer sur notre sensibilité. Il suit de là que nous ne pouvons plus posséder la candeur des anciens âges. Certes, toutes nos actions sont gouvernées par la sensibilité ; c'est pourquoi, sans doute, les choses vont assez mal et qu'il semble toujours très osé de représenter des entités telles que le Bien, le Vrai, le Beau, autrement que comme des X qui ne permettent jamais de résoudre le problème. Mais la connaissance a fini par circonvenir à tel point la sensibilité humaine que, tout en conservant sa candeur naturelle, elle semble avoir organisé elle-même une sorte de bureau de recherches qui lui permet d'ordonner et de mettre à profit ses ressources personnelles, laissant à la raison, seule inspiratrice des tendances des salons à jury et récompenses, le soin de fonctionner à la façon de ces écoles sans élèves dont on a signalé la nécessité politique en Bretagne.

Mais si l'on a considéré le douanier Rousseau comme le type d'artiste que pouvait mettre en lumière un salon ouvert à toutes les tentatives, il ne faut pas exagérer non plus la portée d'un cas unique et qui doit demeurer exceptionnel. Le Douanier ne fut jamais qu'un peintre aimable et plein de dons. Nous ne pouvons le considérer que comme une sorte de tribun du peuple illuminé, capable de donner le coup de foudre à notre sensibilité, mais à ce qui nous reste de notre sensibilité ancestrale seulement, et encore à condition que nous fassions un peu de violence à ce que notre cœur sait.

Or, c'est grâce à une sorte de self-organisation de notre sensibilité que l'on a pu voir naître aux Indépendants les différentes écoles : Impressionnisme, Fauvisme, Orphisme, Futurisme, Cubisme et Purisme, qui ont toutes donné des résultats extrêmement importants. Et c'est ici que l'on pourrait trouver les meilleures raisons contre ces reproches d'anarchie que l'on a opposé aux tendances individualistes de l'art moderne. Loin de constituer des cas uniques (le douanier Rousseau est plutôt le plus doux des anarchistes), les tendances nouvelles, issues des nécessités du moment, ont été sanctionnées par les efforts de plusieurs artistes. Des groupes se sont formés parmi des peintres de même âge et c'est à l'affrontement de leurs intentions sensibles que leurs diverses tentatives ont dû de prendre corps et de s'imposer. Filtrés à travers les connaissances générales et particulières, leurs efforts ont sans doute pu laisser supposer par instant que des concepts définis avaient précédé leur exécution, mais il n'en est rien. Et si j'ai pu, moi-même, par des théories nécessairement peu claires, entretenir cette illusion, c'est que le travail de l'esthétique n'est pas celui de l'art et que les mots qu'elle emploie ne peuvent être considérés à la manière d'objets suivant le mode de la poésie, mais bien comme des signes mathématiques destinés à toucher la raison plutôt que la sensibilité. Aussi bien grâce à la culture de cette liberté sensible sans quoi l'art n'est qu'un mot considéré comme signe, le Salon des Indépendants permet aux spectateurs et aux artistes de confronter leurs personnalités émotives sans jugements préconçus et sans points de repère, tels que les décisions des jurys ou les médailles.

Ce sera sans doute la gloire des Indépendants que d'avoir vu la naissance des grands mouvements picturaux du siècle. Après l'impressionnisme qui a recréé les lois de la technique picturale, le fauvisme aura amené des progrès considérables dans la libre expression de la joie sensuelle des volumes colorés, et l'*orphisme* conduit les mêmes tendances vers un idéalisme plus marqué. Le cubisme, lui, tempérera ce que ces recherches pouvaient avoir de sensuellement excessif et posera le principe d'une organisation nouvelle du monde plastique. Le purisme, enfin, sera le régulateur qui réussira à accorder cette conception avec le respect des éléments les plus normaux de la sensibilité plastique. Le Salon des Indépendants de 1922 affirme, une fois de plus, la vitalité de ces tendances et l'on y retrouvera les œuvres les plus qualifiées pour les représenter. Les toiles de Friesz, Segonzac, Moreau, Simon-Lévy, Lhote, Laglenne, Gernez, Marchand, Alix, Gimmi, Gozare, Grunewald, Valensi, Léger, Ozenfant, Gris, Jeanneret, Medgyes, et les sculptures de Lipchitz, de Mme Bongard et de Zadkine, Loutchansky attestent les progrès des efforts constants qui les animent. Sans doute ces œuvres semblent-elles un peu perdues dans ce grand palais, triste symbole d'une architecture embarrassée de pierres dont elle cherche les secrets et d'espace qu'elle ne sut jamais comment couvrir. Il faudrait adorner son fronton d'une allégorie qui pourrait avoir académiquement pour titre : « l'homme qui ne sait que faire de ses mains ». Mais il faut espérer que les Indépendants ne se laisseront pas gagner par l'atmosphère du lieu, qu'ils seront toujours ouverts à toutes les initiatives et qu'ils conserveront le soin très pieux d'entretenir ce renouvellement constant de l'art qui, en dépit de l'académisme, constituera sa plus saine tradition.

Maurice Raynal.

LE SALON DES INDÉPENDANTS

Certains de nos lecteurs se sont plaints de ne pas voir l'Esprit Nouveau publier d'œuvres modernes choisies en dehors de ce qu'il est convenu d'appeler les mouvements cubistes, puristes, etc... Nous faisons droit à leur désir en publiant aujourd'hui un nombre important de reproduction d'œuvres de tout esprit choisies parmi celles exposées au Salon des Indépendants.

Les seize pages suivantes remplacent la reproduction en couleurs habituelle.

N. D. L. R.



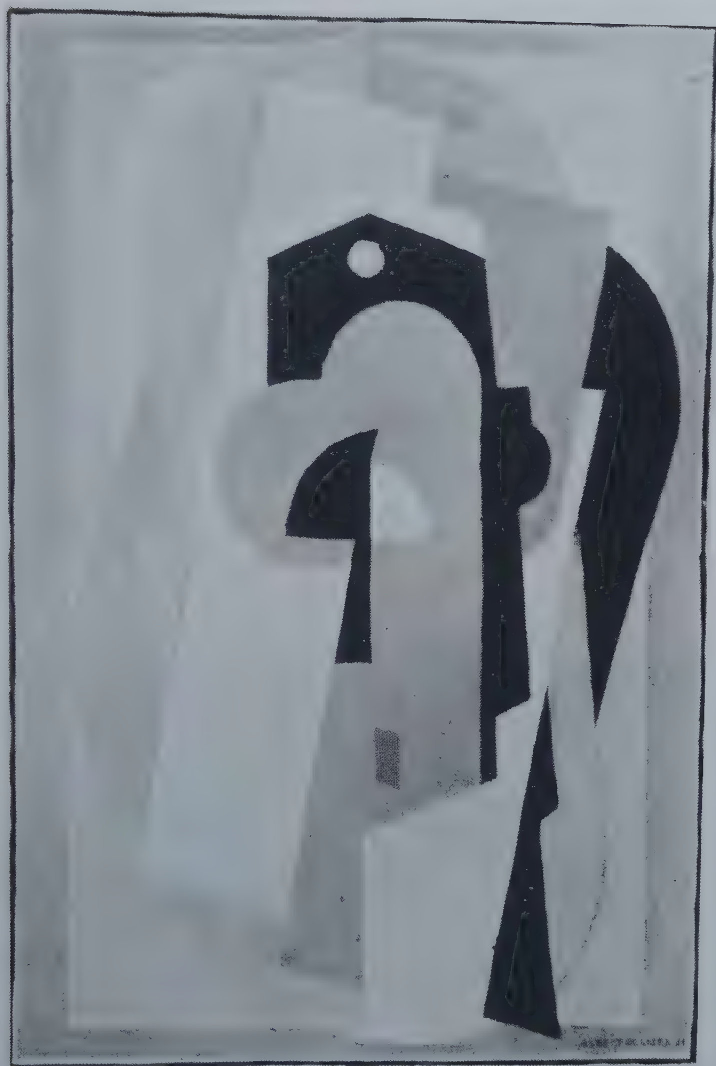
GOZARE



Espagnole VI — LAGLIENNE



ISAAC GRUNEWALD — Le port



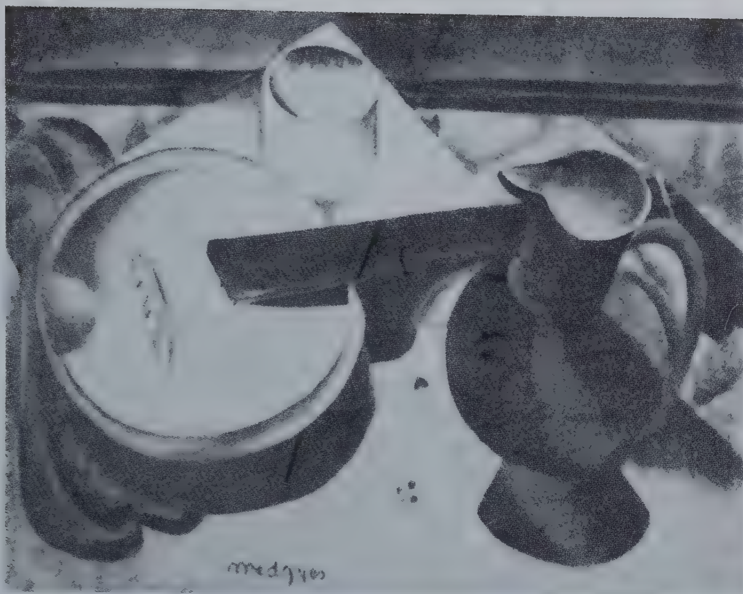
ALBERT GLEIZES *Peinture* 1921



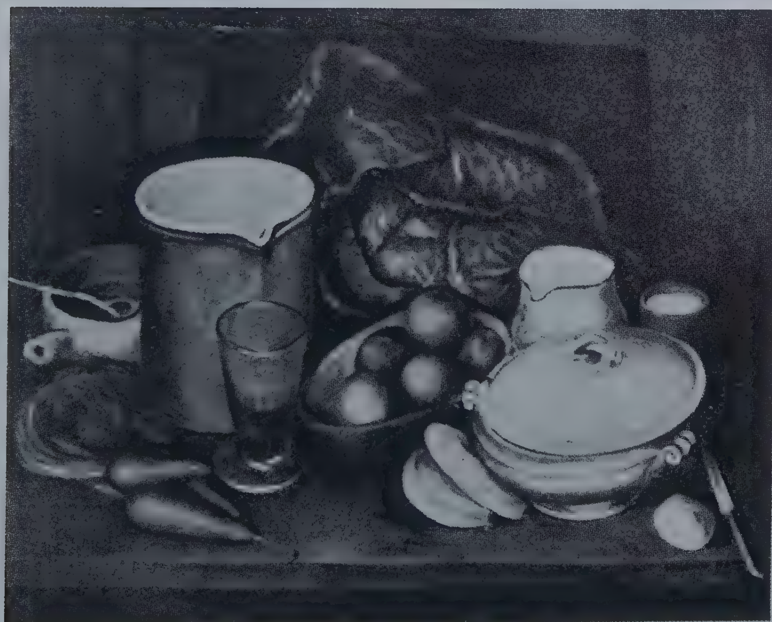
O. ZADKINE Tête



JACQUES LOUTCHANSKY Musicien



MEDGYES



LOUIS FAVRE Nature morte



Portrait BISSIÈRE *Collection Paul Rosenberg*



SURVAGE



LOTIRON



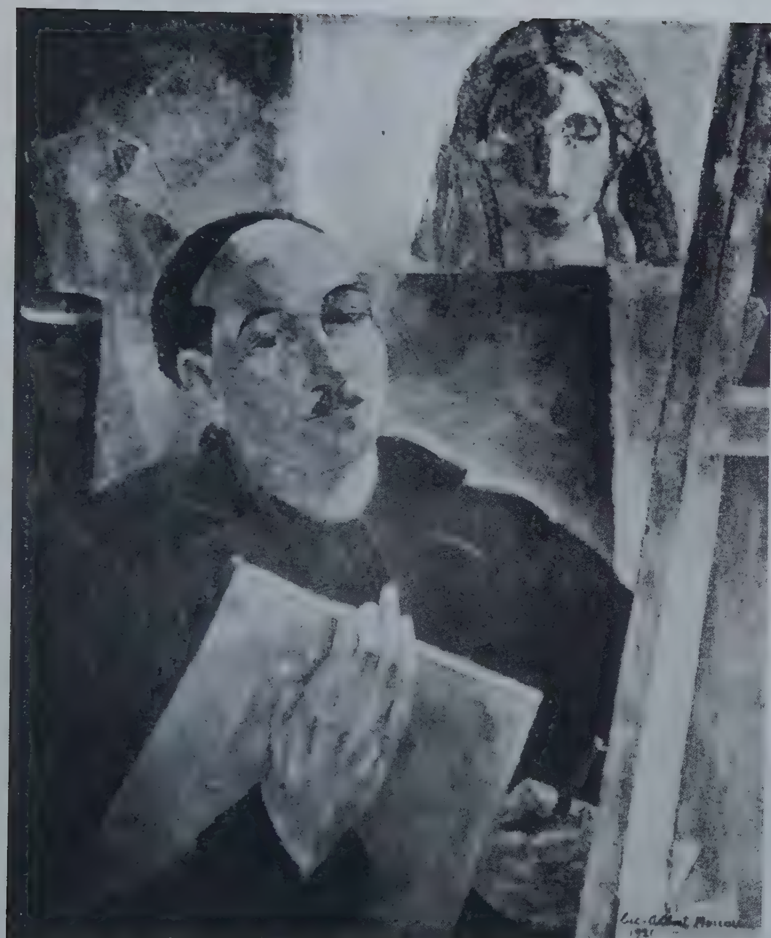
LATAPIE



ANDRÉ LHOTE



SIMON LÉVY



Portrait LUC-ALBERT MOREAU



MARCEL MOUILLOT



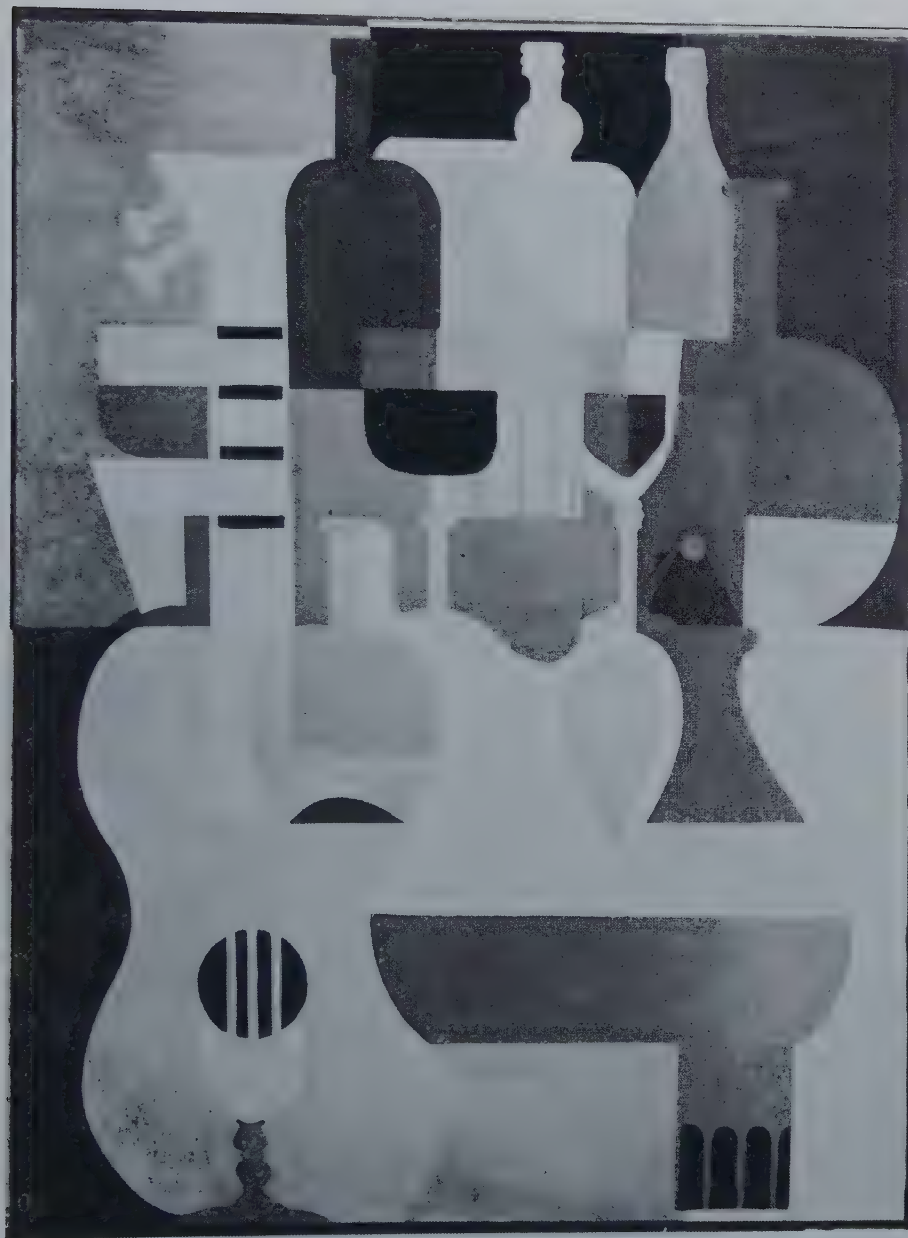
ODETTE DES GARETS



IRÈNE LAGUT



Sculpture LIPCHITZ



OZENFANT *Collection Léonce Rosenberg*



JEANNERET *Collection Léonce Rosenberg*

LES LIVRES

PAR

MAURICE RAYNAL, FRÉDÉRIC MALLET

JEAN EPSTEIN

JEAN BOUSCATEL : **LA TRISTESSE DES FÊTES** (LIBRAIRIE PERRIN). — PIERRE REVERDY : **CŒUR DE CHÊNE** (ÉDITION SIMON). — LOUIS DELLUC : **CHARLOT** (ÉDITION DE BRUNOFF).

J'AI été si magistralement étourdi par les louanges qu'avait bien voulu me décerner M. Bouscatel dans la dédicace de son livre, que j'ai dû mettre plusieurs mois avant de reprendre la plupart de mes sens. Par bonheur, j'y suis parvenu très complètement. A tel point même que j'ai fini par m'accoutumer si bien aux éloges qui m'ont été distribués qu'il me semble, tout compte fait, que M. Bouscatel a raison. Aussi tiens-je à prévenir les auteurs qui ne me traiteront pas d'éminent critique ou de prestigieux écrivain et qui ne m'enverront pas leurs livres en toute humilité qu'ils n'auront à compter ni sur ma complaisance et encore moins sur ma pitié.

Et maintenant quelles raisons ont pu déterminer l'auteur de la *Tristesse des Fêtes* à envoyer son ouvrage à l'*Esprit Nouveau ?* M. Bouscatel s'est réservé l'exclusivité de chanter l'amour comme une dame peintre se distinguerait dans le culte spécial des pivoines ou des petits chats. Et sur ce sujet, se déroule la cohorte des *soirs et espoirs*, des *jours* et *amours*, des *étoiles* et des *voiles* et en général de tous les accessoires bien connus d'un genre qui est à la poésie ce qu'un conte est à une action. Quoiqu'on puisse en être surpris, le cas de M. Bouscatel est indénombrable, et l'on reste stupéfait à la pensée que tant de poètes n'aient jamais lu ni Rimbaud, ni Mallarmé, ni même, je ne crains pas de dire au pis aller et si l'on se reporte aux tendances de l'auteur de la *Tristesse des Fêtes*, à Heine et Laforgue. Mais il faut, je crois, désespérer de faire jamais comprendre aux poètes élégiaques que la figure du monde moderne exige que la poésie ne soit plus un prétexte à pleurnicheries et à racontars sentimentaux, parés de mots employés en méconnaissance absolue de leur valeur significative ou plastique, mais bien le choix de certains éléments de la vie, élus par l'imagination comme susceptibles de nous procurer une émotion d'ordre pratique et non sentimental. M. Bouscatel ne semble pas savoir que la poésie est avant tout un art et qui comme tel s'est renouvelé sensiblement depuis Gilbert ou Arvers. Et, à travers les platitudes de son livre l'on perçoit qu'il ignore absolument que la sensibilité humaine et la langue française sont des mines inépuisables dont grâce aux transformations de la vie les véritables poètes réussissent à tirer soit les pierres précieuses les plus éclatantes, soit les sujets d'émotion les plus impressionnants.



Pour en finir je conseillerai aux poètes sentimentaux de lire « Cœur de Chêne » que vient de publier Pierre Reverdy, aux Editions de la Galerie Simon. Ils verraient combien l'art poétique doit au respect qu'il a de soi de réussir à clarifier, à simplifier utilement toutes les suggestions de l'imagination si riche soit-elle. Pierre Reverdy ne raconte pas. Les poèmes de *Cœur de Chêne* sont des actions sobres et soutenues comme toute action... Les éléments poétiques qu'il choisit et réduit à la pureté de leurs formes essentielles sont ordonnés suivant un rythme qui est le sien, c'est-à-dire qui ne s'inspire d'aucune méthode à la façon dont son souffle s'accommode de la marche que dirige sa volonté. Et c'est ainsi que le poème devient chez Reverdy l'expression d'une sensibilité toute personnelle qui perçoit l'émotion et d'une imagination qui la revêt suivant ses moyens.

Lisez le *Chemin du pas* ; vous sentirez et verrez comment le poète dévoile que l'ambiance est pleine de faits qui échappent à qui ne jouit pas du sens poétique et surtout à qui ne possède pas l'imagination lumineuse et pure de Reverdy.

... le mystère des portes
On franchit l'émotion qui barre le chemin
Et sans se retourner on va toujours plus loin
La maison ne suit pas
La maison nous regarde
Entre deux arbres
Sa chevelure rouge
Et son front blanc
Le silence s'attarde

Et le meilleur critérium de la simple grandeur de l'œuvre de Reverdy, c'est qu'il arrive, passez-moi la comparaison, qu'à la lecture de tel de ses poèmes l'on se demande pourquoi l'on n'avait pas pensé aux objets poétiques que l'émotion peut inciter le poète à créer, à la manière dont nous nous étonnons qu'il ait fallu Pascal pour perfectionner la brouette.



L'on écrira sans doute des études en quoi l'on montrera comment l'art de Charlie Chaplin se rattache à ceux de Footit, de Little Tich et de Dranem et combien son humour possède de caractéristiques personnelles, mais l'ouvrage de Louis Delluc sur Charlot constituera un excellent prélude à ces essais. Delluc, en effet, détaille en des petits tableaux aussi précis que des films même toutes les émotions que suggèrent au spectateur les moyens nouveaux créés par Charlot.

Au surplus, loin de présenter le joyeux comique comme un tragédien poncif, à qui d'aucuns voudraient faire jouer Hamlet (quelle sottise !), Louis Delluc ne perd pas non plus le lecteur parmi des détails oiseux. « Il a été dit que ce petit anglais de Los Angeles avait failli naître à Paris d'un père anglo-saxon et d'une mère espagnole, or nous voilà fixés et n'en voulons pas savoir davantage.

Toutefois quand Delluc soutient qu'au contraire de Molière qui devint ennuyeux sur la fin de ses jours Charlot ne tombera jamais dans ce tra-

vers, ceci est à voir. Tout dépendra de la façon dont Charlot se laissera manœuvrer par sa gloire. Les œuvres de tous les artistes attestent en vieillissant un penchant à larmoyer. Il ne faudrait pas trop appuyer comme le fait Delluc sur « la tristesse profonde de Chaplin ». Et quant à la *Vie de Chien* ne nous attardons pas trop sur certains couplets sentimentaux, crainte de perdre de vue les étonnants efforts d'imagination qui sont la vraie part de création de Charlot. Voyez *Le Gosse* : l'on songe déjà aux *Deux Gosses*. Charlot pleurant de vraies larmes, quelle erreur. On ne rit plus devant ce Charlot-là, il est donc bien près de devenir ennuyeux.

Quant aux propos de Charlot rapportés par Louis Delluc, ils n'ont rien d'intéressant. Charlot ergote sur des sujets sans conséquence. En définitive ce que l'on aimera dans l'œuvre de Louis Delluc, ce sont les véritables petits poèmes qui sont la transposition des films et en quoi l'on retrouve sous une autre forme l'humour de Charlot. Lisez cette *Vie de Chien* qui commence en ces termes : « Il y a toujours un policeman dans le voisinage d'un terrain vague. Et Charlie est à l'intérieur. » Louis Delluc réussit à percer les intentions de Charlot de la manière la plus sûre et à les exprimer littérairement de la façon la plus cinématique qui soit.

Maurice Raynal.

SAMUEL BUTLER : **AINSI VA TOUTE CHAIR**, TRAD. VALÉRY LARBAUD (NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, ÉDITEUR). — VIVIAN GRETOR : **UN JOUR... ET D'AUTRES** (E. SANSOT, ÉDITEUR). — MARC-ADOLPHE GUÉGAN : **L'INVITATION A LA FÊTE PRIMITIVE** (ALBERT MESSEIN, ÉDITEUR). — GEORGES MEREDITH : **SHAGPAT RASÉ** (NOUVELLE REVUE FRANÇAISE, ÉDITEUR), TRAD. HÉLÈNE BOUSSINESQ ET RENÉ GALLAND.

Erevhon, le premier livre de Samuel Butler, est un peu décevant. Fait de pièces et de morceaux, écrit de façon évidente en réaction contre l'espèce de moralisme frigide, et d'ailleurs superficiel, qui sévissait durant l'ère victorienne, il porte justement la marque de cette période révolue. Les descriptions — de premier ordre — écartées, tout ce qui reste a été, en Angleterre, si fortement dépassé depuis que l'intérêt que Samuel Butler pouvait avoir paraissait purement rétrospectif.

Mais voici mieux, voici plus homogène, plus substantiel : un roman solide, bien construit et d'une pensée plus ordonnée.

Ainsi va toute chair est, comme *Erevhon*, une satire très dure, âpre même avec une ardeur polémique sur la nature de laquelle on ne peut se tromper : ce roman est une vengeance. Vengeance contre l'autorité paternelle, contre la brutalité dont les pères anglais usent envers leurs enfants. Vengeance contre l'esprit de l'église protestante anglaise et sa médiocrité fréquente. Vengeance contre les femmes. Vengeance contre tout ce qui est artificiel ou mensonger. En disant de Samuel Butler qu'il fut un romantique attardé on ne le définirait pas. Il a la tête parfaitement froide et la volonté intacte. C'est un fils bourgeois de Dickens et aussi — on le sait par sa biographie — un colonial qui a connu la vie large sur des terres

neuves et qui juge en homme fort les basses hypocrisies, les tares mesquines d'hommes faibles, vivant à l'étroit dans des cadres usés, une destinée plate et morose.

***

Madame Vivian Grétor prolonge et continue Renée Vivien. Renée Vivien était plus poète. Madame V. Grétor a de la grâce assez musicale pour habiller ses émois ou décrire ses amies.

Il y a dans son recueil des sentiments fins et nuancés. Il y a bien aussi de la tristesse au fond de tout cela :

> Voudrais-tu, Poésie, en devenant Bonheur,
> Nouvelle illusion, combler en moi le vide
> Des chagrins, des douleurs de passion morbide.

***

Le livre de M. Marc-Adolphe Guégan est un recueil de sonnets. Il y a encore d'honnêtes travailleurs du sonnet. Il faut saluer ces hommes courageux qui maintiennent une si heureuse tradition. On peut faire tenir tant de choses en quatorze vers !

M. Guégan se donne d'excellents conseils :

> Vis donc ! Trouant le ciel de ta fière stature
> Sens s'affermir en toi l'animale ossature
> Jadis si frêle au jardin du pensionnat.
>
> Fuis le charme spectral des blondes Korriganes,
> Tout ce qui, trop loin du beau réel, t'emmène,
> Et sois reconnaissant de vivre à tes organes...

***

Shagpat rasé est la première œuvre en prose de Georges Meredith. C'est une œuvre de jeunesse. C'est un livre très amusant, d'un esprit très fin et d'une ironie non moins fine.

Meredith a pris le merveilleux oriental, avec sa poésie mais aussi ses invraisemblances, et il en a fait la satire. C'est, si vous voulez, une sorte de *A la manière de*, mais pas en raccourcis, en traits légèrement forcés, en tics familiers, isolés et montés en épingles. Meredith blague à froid, sérieusement, lentement, et au moins, çà et là, s'amuse visiblement en s'efforçant de ne pas le laisser voir.

Il y a des princesses, des princes, des rois, des pouvoirs magiques — que magiques ! — des aventures et des aventures dans cette parodie satirique. Tout cela scintille, chatoie, tourne, vire de façon fort divertissante et même parfois fort belle.

Shapgat rasé est tout à fait à part dans l'œuvre de l'écrivain anglais. Comme le disent très bien les traducteurs on y sent déjà cependant le Meredith de l'avenir.

Frédéric MALLET.

LES LIVRES DE SCIENCE

PAR

JEAN EPSTEIN

AUGUSTE LUMIÈRE **ROLE DES COLLOIDES CHEZ LES ÊTRES VIVANTS (ESSAI DE BIOCOLLOIDOLOGIE)** (MASSON ET Cie).

On retient bien dans Pascal la séparation entre esprit de finesse et de géométrie, et bien trop on croit à cette philosophie, de persévérance comme un catéchisme. Le vrai plaisir de l'intelligence est fin et géomètre, l'un ranimant son existence à l'autre, et l'autre à l'un, ou plutôt inséparables, superposés, le sentiment étant le signe de la chose signifiée qui est géométrique. Quand je fais manœuvrer la sirène à voyelles, il faut que je songe au plain-chant grégorien afin d'estimer cette mécanique à sa vraie valeur qui est d'échelle humaine, c'est-à-dire sentimentale. Ce cumul de deux réalités est aujourd'hui indispensable à la réalité complète, comme pile et face dos à dos se tiennent.

Cette profonde poésie géométrique on la capte près de sa source dans l'ouvrage de M. Auguste Lumière : *Rôle des Colloïdes chez les Êtres vivants.* Une idée générale, légitime et solide : *L'état colloïdal conditionne la vie. La floculation détermine la maladie et la mort*, filtre à travers chaque page, et chaque expérience de M. Lumière s'en illumine à l'intérieur. Ayant exécuté, en 1919, le *Mythe des Symbiotes*, l'auteur, mis en goût de massacre, condamne à une pareille mort toute une mythologie: toxine, apotoxine, anaphylatoxine dont on se servait bien depuis Richet, Roux. Besredka, phantasmes nés par la commodité d'une hypothèse. A l'anaphylaxie que l'emploi quotidien des sérums, les nombreux cas de choc traumatique observés pendant la guerre, certains empoisonnements alimentaires, ont rivée au premier plan des préoccupations médicales, la bibliographie réunie en témoigne, M. Lumière trouve le premier une explication étonnamment générale, dépouillée autant que faire se peut d'artifices. Elle est due au phénomène de floculation des colloïdes. De ces colloïdes que nous et toute vie sommes, les micelles ont leur manière d'adolescence, de maturité, de vieillesse et de mort. Leur vie est notre vie, leur coagulation, notre pathologie et notre mort. C'est ainsi que l'auteur découvre une origine commune à tous les accidents pathologiques, et l'étaye, la variété des manifestations morbides, au lieu d'embarrasser sa vie unitaire, servant à éclairer les formes et les circonstances diverses de cette floculation. Une si vaste thèse et la foule d'observations qui y aboutissent ou en partent, ne peut guère être résumée. L'ayant lue, il faut remarquer combien cette hypothèse, ce n'est qu'une hypothèse souligne l'auteur, et, n'est-ce pas, toute certitude est à grand peine probable, combien cette hypothèse est harmonieuse, pure, indépendante. Si nous n'assistons plus à ces querelles sur les contradictions magistrales de la science dont Paracelse, Jérôme Fracastor, Galien ou Cabanis ou Gerdy ou n'importe lequel de tant d'autres écrivaient les diatribes, néanmoins la biologie est, aussi aujourd'hui, tourmentée et pousse des branches folles en tous sens. On se demande toujours si la vérité est possible. Et les livres qui contiennent un système d'ensemble autoritaire doivent nous être bienvenus.

Ce qui importe davantage, ce *Rôle des colloïdes*, avant même d'être un livre de biologiste, est celui d'un grand médecin. Carrefour de projets thérapeutiques qui pourraient bien changer le visage de la médecine, même ce visage pharmacien qu'elle montre au malade.

Colloïdes, vie. Ce pas fait et admis, espérons les autres qui nous conduiront, dans combien d'années, aux chimies de la pensée et de la sympathie.

Jean EPSTEIN.

THÉATRE

PAR

FERNAND DIVOIRE

ON SOURIT ; ON PLEURNICHE. LOUIS XI, CURIEUX HOMME

PAUL FORT a quelque chose de commun avec Strindberg. Il est toujours maître de sourire et de pirouetter. Ce rapprochement, d'ailleurs, uniquement parce que le souvenir de la *Danse de mort* m'est encore proche.

Il y a dans cette œuvre de Paul Fort deux choses bien distinctes :

1° Un drame; un drame assez noir, comme ceux des poètes qui écrivaient du théâtre poétique pendant qu'à côté d'eux on pleurait au mélodrame.

2° Les ornements de ce drame. C'est ici que Paul Fort trouve sa voie, s'il ne la suit pas au point de planter là, carrément, son drame.

Ces ornements sont d'une fantaisie délicieuse. Je dirais bien shakespearienne si on ne l'avait déjà trop dit, et s'il ne suffisait de dire enjouée, ailée et juvénile.

Qu'un vieux duc de Bourgogne meure, et c'est autour de lui une sarabande de ses fous de cour, qui sont comme autant de lutins, comme autant de petits génies du rire. Ils vont, dansent, et chantent :

Rien n'est plus fou que la mort...

Au dernier tableau, on trouve un Paul Fort presque inattendu. Tandis que, dans la coulisse, on crie : « La guerre ! la guerre ! » un vieux mendiant qui rappelle celui de *Boris Godounoff*, lamente et maudit. Et la vie continuera, le rideau tombé, avec ses guerres.

Paul Fort, souvent, monte au delà de sa « gentillesse ». Il faut le noter. Son aisance, le reste du temps, s'explique par la sécurité d'un homme qui ne cesse point de s'appuyer sur l'âme du terroir, c'est-à-dire sur quelque chose de solide.

La mise en scène est du Gavault de luxe.

A noter : le succès de la pièce auprès du « grand public ».

***

PELLÉAS ET MÉLISANDE, de Mœterlinck, a été joué au grand théâtre des Champs-Elysées, sans musique de Debussy et avec une belle mise en scène de M. de Salzmann, décorateur russe.

Pelléas, on le sent à la représentation « parlée», est doué d'une excellente rapidité d'action. Les scènes ne sont pas développées par les cheveux jusqu'à satiété. Chaque scène est un acte.

Il fallait donc des décors qui n'immobilisent pas ; il fallait une rapidité de décors. M. de Salzmann l'a trouvée. Ses « moyens » principaux sont, comme matière, des rideaux noirs et un exhaussement de la scène. La mise en valeur est donnée par des lumières. J'ai eu à décrire les décors de *Pelléas*.

Ainsi :

« Quand le rideau, où sont agrandis des cavaliers de la tapisserie de Bayeux, est ouvert par une théorie de servantes en noir, on voit la scène

exhaussée de quelques marches. Ainsi quand le soleil se couchera il pourra descendre vraiment derrière l'horizon.

« De chaque côté du proscenium une colonne de lumière, blanche ou bleue selon l'heure, agrandit encore le vaste cadre.

« Les décors ? Deux plans de rideaux noirs pouvant s'ouvrir par moitié, des silhouettes d'arbres noirs quand il faudra une forêt, le minimum d'accessoires réalistes (margelle de puits, tour, lit). Et puis des lumières. Parfois, au-dessus du sol sombre il n'y aura rien dans la grande scène, autour des personnages, qu'une profonde étendue de lumière.

« L'éclairage, dans les plis des rideaux entr'ouverts, donne parfaitement l'impression d'une grotte sans fin. L'éclairage encore, sensible aux nuances, peut varier comme les états d'âme des personnages.

« Et la toile de fond ? Je n'ai pas vu de toile de fond. Pour la première fois mes regards n'ont pas été arrêtés au théâtre par un mur devant lequel on a mis de la peinture ; pour la première fois j'ai eu l'impression de l'infini sur la mer et de la forêt illimitée. Ainsi la suppression des accessoires m'a mieux donné que les cartons-pâtes réalistes, la sensation d'un paysage *vrai.* »

Une seule réserve : une tour de toile peinte, qui au milieu de ces beautés intelligentes et schématiques apparaît un peu comme une tour de guignol.

Dans ces décors, on aimerait entendre *Tristan* après *Pelléas*. Les dimensions seraient plus encore à « l'échelle ».

***

La Maison de l'homme, par Victor Margueritte au Théâtre Antoine.

Un sujet grandiose qui s'accorde justement avec un des sentiments les plus répandus aujourd'hui : l'importance de l'enfant, comme lien entre l'homme et la femme.

M. Victor Margueritte a traité ce sujet par des moyens du théâtre quotidien, et il s'est donné des facilités de conclure en rendant tuberculeuse la femme bréhaigne.

Mais l'entrée de l'enfant au théâtre est une « date ». Nous en verrons d'autres.

***

Le Paradis fermé, par M. Hennequin, à l'Athénée.

On rit. On loue l'acteur Brasseur.

Eléments du rire : des mots, un homme qui met les pieds dans tous les plats, des quiproquos.

***

Le Cousin de Valparaiso, par M. Fonson, au théâtre des Arts. On sourit. On s'attendrit.

***

Aimer, par M. Paul Géraldy. A la Comédie française. Un mari fort et tendre, à la Georges Ohnet, rattrape sa femme — de justesse.

On pleurniche.

Fernand Divoire.

MUSIC-HALL

PAR

RENÉ BIZET

La directrice,
Le spectateur.

La directrice. — Asseyez-vous, monsieur le spectateur, et dites-moi quelles sont vos impressions sur mon spectacle.

Le spectateur. — Je ne suis pas habitué à tant d'égards. Laissez-moi le temps de rassembler mes idées, si j'en ai.

La directrice. — Puis-je vous y aider ?

Le spectateur. — Je vous en prie....

La directrice. — D'abord, vous êtes-vous amusé ?

Le spectateur. — Je ne me suis pas ennuyé. C'est déjà beaucoup. Je vous sais gré de ne pas laisser à l'esprit, ni aux yeux, le temps de se fermer, même sur une belle image et d'être si prodigue de beaux décors et de belles couleurs qu'on se croit à la vitre d'un wagon, dans un pays à surprises.

La directrice. — J'aimerais pourtant que vous fussiez moins ébloui et capable de juger avec plus de calme.

Le spectateur. — N'en demandez pas tant encore. Quand vous me présentez un sketch qui a la prétention de fixer mon attention, je m'ennuie.

La directrice. — Nous n'avons plus d'auteurs gais.

Le spectateur. — Peut-être ne trouvent-ils pas de moyens nouveaux pour me faire rire.

La directrice. — C'est possible. Mais je les essaye tous, cependant.

Le spectateur. — C'est votre erreur. Pourquoi croyez-vous que le sketch ou la scène dite « comique » est indispensable au bonheur de votre clientèle.

La directrice. — Je ne peux pourtant pas, d'un seul coup, les effrayer par un total bouleversement.

Le spectateur. — Vous raisonnez comme un fumeur obstiné. Sous le prétexte qu'il ne peut pas, du jour au lendemain, cesser de fumer, il continue de griller quarante cigarettes dans son après-midi et sa soirée, trente-huit quand il s'observe... Et il continuera jusqu'à ce que mort s'ensuive. Il faut avoir la volonté de bouleverser et y préparer un public, qui ne demande que votre hardiesse.

La directrice. — Vous ne voulez pas me confier des capitaux ?

Le spectateur. — C'est votre dernier argument. Il serait facile de vous citer l'exemple des tentatives qui ont réussi, au cours de ces dix dernières années, les ballets russes et la chauve-souris... Mais vous devinez comme moi que c'est précisément votre routine qui causera votre ruine. Laissez-

moi vous dire que vous ne cherchez point. Je viens moi-même d'assister à l'Olympia à un spectacle qui devrait vous fournir de quoi émerveiller votre public pendant une demi-heure. J'ai vu une danseuse américaine Nina Payne et son jazz-band ; j'ai vu Walter et Briant, deux excentriques et si j'avais eu la charge d'un établissement tel que le vôtre, je les eusse engagés sur le champ.

La directrice. — Pourquoi faire ? Recommencer le numéro de music-hall ? C'est d'une originalité douteuse. D'ailleurs, en Amérique on ne fait pas autre chose. On demande aux clowns de commenter la revue et aux acrobates de s'adapter à l'actualité. J'ai vu une scène sur la Conférence de la Paix où figurait une danseuse sur la corde raide. Ce que vous allez me proposer exige beaucoup d'argent. Tous les artistes que vous remarquez réclament des cachets que je ne puis donner. Par conséquent... Et puis nous ne sommes pas ici pour imiter les Américains.

Le spectateur. — A beau mentir qui vient de loin, Madame, si j'ose ainsi m'exprimer. Je vous parle France, vous me répondez Amérique. Mais serait-il donc bien difficile de créer un genre qui nous soit propre ? Vous ne comprenez pas que vous avez sous la main les éléments les plus rares et qu'il vous suffirait d'un peu de bonne volonté pour les rassembler et nous donner un spectacle neuf.

Avez-vous vu les *Brigands* d'Offenbach ?

La directrice. — Vous me parlez d'une opérette. Il faut s'entendre !

Le spectateur. — Il y a des trouvailles qui pourraient, si vieilles soient-elles, vous être utiles ! Le chœur des bandits qui se moquent des carabiniers, tout en ironique douceur ou en risibles éclats, permettrait de plaisantes variations sur des thèmes actuels. Malheureusement, directeurs et acteurs ne voient rien, ne regardent rien et ne copient rien.

La directrice. — Recommandez-moi le plagiat.

Le spectateur. — Je n'y manque pas. On ne copie jamais d'ailleurs, mais tout artiste est un bon estomac qui assimile. Il croit copier la vie. Il la déforme heureusement. Et la nature ou les hommes sont si heureux de cette déformation qu'ils la recopient à leur tour en la redéformant. C'est ce qui fait qu'on peut encore aujourd'hui écrire « de l'amour ou de l'argent ». Le music-hall, quand il aura su se créer une personnalité particulière, fournira au théâtre un modèle qu'il copiera et qu'il transformera peu à peu. Voilà pourquoi nous devons nous y intéresser. Et dans tout cela, je ne vous parle pas de l'utilisation du cinéma, à quoi vous ne semblez point prendre garde. C'est dommage.

La directrice. — Quoi ? vous voulez mélanger les genres ?

Le spectateur. — Nous sommes à une époque où il faut tout mêler dans la même boîte pour voir ce qu'il adviendra de ce mélange. La machine se heurte avec l'esprit ou plus exactement l'esprit ignore l'esprit de la machine. Nous entendrons des bruits nouveaux, vous voyons des formes nouvelles, tout cela se confond. Il faut faire un puzzle. Au plus intelligent de créer avec ces découpures quelque chose qui, tout en tenant au passé, soit du jour, caractérise notre siècle. Au spectacle, c'est votre œuvre.

La directrice. — Merci ! L'entracte est fini, retournez à votre place.

Le spectateur. — Je n'y vais pas manquer. Après tout... c'est encore plus intéressant que du Pierre Wolf !

La directrice. — Flatteur !

Le spectateur. — Non... demandez à Wolf.

René Bizet.

MUSIQUE

PAR

ALBERT JEANNERET

LES CONCERTS

WIÉNER

Ceux-ci sont parmi les rares qui apportent des faits nouveaux. Leur organisateur, M. Jean Wiéner, estime, à juste titre, qu'une salle de concert est précisément le lieu de rencontre et de confrontation des esthétiques et des réalisations nouvelles de l'art musical. Félicitons-le d'être non seulement un interprète de grand talent et un pianiste remarquable, mais aussi de lancer ce rappel-là à ses confrères. Nous devons nous borner aujourd'hui à mentionner trois points seulement des programmes de Jean Wiéner.

1. *L'Orchestre Billy Arnhold.* — Cake-Walk : danse nègre. Jazz-band : là, la musique fixe le nègre au sol, mais tout, dans la musique, y gesticule, y trépide sous l'action du rythme. Cela devient presque un ronflement du corps, une détente rythmée des articulations. Cette musique, c'est une somme de richesses auditives considérable : un violon, un saxophone, un piano, une clarinette, une flûte, la batterie forment à eux seuls tout un orchestre nouveau, rajeuni par un choix typique des instruments, par une harmonie due à des timbres caractéristiques. La batterie : bruiteuse ou sourde avec la cymbale ou la grosse caisse, mate avec la caisse de bois, une mativité aux rapports troublants. Cette batterie, tout un arsenal à déclanchement de rythme. Cénesthésie. Les entrailles s'émeuvent. Musique inventive donc, imaginative, équilibrée et mouvementée que celle de l'orchestre de Billy Arnhold. De la musique tout court. Les blancs ont assimilé le Jazz-band et en ont fait un art. Billy Arnhold et ses cinq musiciens est assurément le meilleur jazz que Paris entende de longtemps. Le nègre danse, le blanc marche. Tous deux replacent le rythme à sa base : base physiologique. Il y a encore trop de musiques attardées, qui s'étiolent faute de racines.

La mélodie de folk-lore du jazz est pure, essentielle, rarement banale. Elle prend place commodément dans l'oreille. Une mélodie qu'on retient est une bonne mélodie. C'est un profil.

A la Salle des Agriculteurs (décembre 1921).

2. *Le « Sacre du Printemps » sur le Pleyela.* — Le Pleyela, prototype d'un groupe d'instruments nouveaux : l'orchestre mécanique de demain.

Enregistrée mécaniquement, la pensée du compositeur sera fixée à jamais, sans intervention étrangère, tel le peintre peint son tableau. Délivrant désormais de l'obsession de l'exécution manuelle, le mécanisme du pleyela apporte à l'exécution de toutes les formules pianistiques existantes, la possibilité du jeu simultané de vingt ou trente doigts agiles, sûrs, se déplaçant dans des vitesses vertigineuses, avec un maximum de sonorité. On composera pour le pleyela. Jusqu'ici, il fallait un point de départ : on enregistra donc des œuvres instrumentales ou l'on transcrivit l'orchestre. C'est ce qui nous vaut les très complets fragments du Sacre sur le pleyela. Posséder le Sacre chez soi, pour soi et le faire sonner en appuyant simplement sur un déclic Posséder sa bibliothèque d'œuvres musicales, comme l'amateur d'art, sa collection de photos !

Mais le pleyela ne deviendra le pleyela que lorsqu'il renoncera à la tentative erronée de transcrire les sonorités du piano dues au toucher ou de réduire l'orchestre. Le pleyela nous promet tout, quand on sait que c'est M. Lyon qui s'en occupe. Mais disons pour chicaner un peu, que jusqu'ici l'orchestrion sonne plus fort. Il se peut bien que pour faire de parfait pleyela, on construise des pianos nouveaux.

3. « *Pierrot lunaire* », *mélodrame pour voix et orchestre*, par Arnold Schönberg.

Psalmodie = récit sans inflexion de voix.

La voix, dans « Pierrot lunaire », emploie la psalmodie *avec* inflexion de voix. Psalmodie moderne, constituée par des repos en différents points prévus et expressifs de l'échelle sonore, et articulés vers des chutes et des ascendances d'une grande hardiesse et d'un rendement sonore important. Schönberg mue la voix parlée en son, disons-nous, au moment expressif. Raccord nécessaire avec la sonorité instrumentale, ramenant l'ensemble dans le cadre d'un fait musical pur. Ces raccords prennent une valeur significative se situant aux contours accusés de la mélodie instrumentale. De là le son s'infusera en la gamme subtile et très divisée de la voix parlée. Chacun sait que sur ce point, le système musical actuel est indigent, puisque la division minimale du son est le demi-ton. *Là donc est l'apport de Schönberg : de créer un instrument* nouveau, en modernisant un procédé antique, et ce que Schumann tenta vainement, Schönberg le réussit grâce à la complicité d'une harmonie très subtile, basée sur un système nouveau, dont nous reparlerons, dans le prochain numéro de l'*Esprit Nouveau*, à l'occasion de l'audition intégrale de « Pierrot Lunaire » en janvier. Il y a dix ans que « Pierrot Lunaire » fut écrit. Il semble que cette œuvre est à peine caressée, tant elle est subtile et troublante, une de ces œuvres nées d'un jet, d'une émotion subite. Il ne faut pas s'y tromper : c'est une œuvre parfaitement concertée, qui se contente de choisir, avec une science considérable, les carrefours typiques où l'émotion se déclanche.

Les interprètes, Mme Marya Freund et l'orchestre réduit, sous la direction de M. Milhaud, furent compréhensifs, convaincus supérieurement.

Albert Jeanneret.

PRO CINÉMA

PAR

LOUIS DELLUC

Le fait est qu'il n'y a pas encore un cinéma français. Pourquoi ? La France renaît en science, en tact et en art et se retrouve, épanouie après avoir été dispersée dans le rayonnement complexe de son intelligence équilibrée. La peinture française, la sculpture française, la poésie française, la musique française même, jaillissent en incomparables fusées. Et le cinéma — on vient de prouver que cette industrie est un art, on vient de prouver que cet art vient de France — ne porte pas la marque harmonieuse de chez nous.

Certes, notre égoïsme de spectateurs n'est pas enclin à réclamer des œuvres aérées, amples, neuves et fortes d'une infinie simplicité comme certains films de Thomas Ince, de D. W. Griffith, de Selma Lagerlöff, et la série démesurée de leurs semblables cinégraphiques renouvelle chaque jour à nos yeux un spectacle de haute séduction. Le charme, aventure, action, espace — qui se dégage n'est pas diminué, loin de là, du fait que ces larges compositions usuelles viennent de Stockholm, de New-York, de Los Angeles ou d'ailleurs. Mais il importe de s'inquiéter, car cet « ailleurs » peut s'étendre encore et joindre aux centres transatlantiques ou d'outre-Manche des centres disons plus centraux.

Nous sommes tous d'accord, n'est-ce pas ? pour demander qu'il y ait un cinéma français qui soit français. Ce n'est encore qu'une espérance malheureusement. Croyez bien que ce n'est pas dans le monde cinématographique qu'on se préoccupe le moins de cette conquête désirée. Il y règne une activité touchante. Les artisans qui ont la régie de ces efforts témoignent d'une bonne volonté qui désarme. Vous me direz que les artisans du moyen âge ont bâti les cathédrales de France. La foi les animait. Ceux d'aujourd'hui n'ont pas la foi, et pour deux ou trois qui se proclament gonflés de génie, quelle étroite pensée occupe le labeur des autres ? La plupart

sont bas. Ah! ce n'est pas moi qui vous conseillerait de tolérer leur bassesse.

La cohue exotique qui envahit les salles de Paris, les spectateurs étrangers qui assistent aux rares apparitions de nos films dans leurs pays, ne cachent pas leur consternation devant cette misère. Drames puérils mal adaptés de mélos au rancart, comédies pesamment sentimentales accouchées d'un vieux fond de théâtre bourgeois et désuet, farces lugubres où trépident les épaves de nos cafés-concerts, que sais-je encore ? Mais le procès de ces tristesses n'est plus à faire. Et je vous demande si après un peu de réflexion, j'allais dire de contrition, vous n'estimez pas vaines vos colères contre ces artisans.

Avez-vous élevé la voix, tous, et avec insistance, quand l'écran vous livrait telle navrante inutilité du crû français ? Non, tous, intellectuels, artistes, meneurs de cerveaux, vous avez moins combattu que le populaire. Les spectateurs de Wagram et du Colisée se dépensent en cri d'animaux, mais aussi bien en l'honneur d'un essai noble et rare que pour une fangeuse ordure. Pendant ce temps, la foule des faubourgs témoigne de son instinctive délicatesse en refusant véhémentement des tentatives douteuses, des contrefaçons vulgaires, toute la tragique grossièreté que le public cultivé tolère dans ses secteurs. Ce jugement de la foule n'est pas inefficace, il a porté de rudes coups — et il a porté des fruits. Mais ce n'est pas assez. Il faut agir à la source même. Et qui le peut mieux que le groupe intellectuel français ?...

Songez que ces psychologies pour images animées se meuvent encore dans des cadres dont ne voudrait pas un casino de province. On dit que nos décorateurs de meubles et de tentures ne sont pas hostiles à la cinématographie. Est-ce une excuse ? Il devraient être *envahissants*. Quant aux peintres, école admirable de la couleur tourmentée, ils sont toujours prêts à collaborer aux fastes poussifs du théâtre actuel. Deux ou trois scènes, et une saison de Ballets-Russes par an, ne composent pas un débouché si brillant à une importante phalange de chercheurs. Je pense à tout ce qu'apporteraient à la matière photogénique ces jeunes gens, qui en quelques mois d'après-guerre ont affirmé une personnalité vigoureuse. Il est bien difficile de nommer les vivants — comment choisir dans un tel chœur ? mais imaginez un Fauçonnet dans le cinéma. Oh! si vous doutez quelle puissance le film français gagnerait

à l'aide d'un tel talent — précision, mesure, style, audace imaginative toujours suprêmement dosée — c'est que nous n'êtes pas encore informés des ressources d'art de la photogénie. N'attendez pas un investissement total pour les découvrir. Les peintres français n'ont-ils pas déjà trop attendu ?

Pas plus que les poètes, c'est vrai. Egaillés sur la grande piste sereine d'où Villon, Ronsard, Charles d'Orléans menèrent le mouvement de pure inspiration latine, ils écrivent sous la dictée de la muse livresque ou, parfois dans le feu véhément d'un verbe précipité, — tellement précipité pour d'aucuns que, dans leur jonglerie de mots, bien des mots s'évanouissent dans l'espace. Quelques-uns s'activent à renouveler la haute tradition théâtrale et je leur souhaite, sous l'égide de Jean Racine, d'atteindre le but sacré.

Je leur souhaite aussi — et je souhaite à l'art muet — qu'ils écrivent pour lui. Je ne leur demande pas de donner leurs œuvres au cinéma. Croyez-vous sincèrement que l'écran ait gagné un sang neuf aux adaptations d'Anatole France de Maurice Mackerlinck, de Gabriele d'Annunzio. Les auteurs ont gagné de l'argent. C'est toujours cà. Mais ni la littérature ni le cinéma n'en ont tiré quoi que ce soit. Ces œuvres n'étaient pas destinées à l'écran.

Encore moins destinées à l'écran, ces brouillons anciens ou ces « livres de jeunesse » que l'écrivain transforme — ou laisse transformer — en scénario pour trouver quelques milliers de francs ou simplement pour faire comme tout le monde, ô Panurge.

Il faut écrire pour le cinéma. Non jeter sur le papier une idée brève que le metteur en scène développera. Il faut noter, visuellement et rythmiquement, le conte que vous avez conçu pour l'art des images. Respectez en cette œuvre une œuvre digne de ce nom, comme un essai théâtral : pour trois répliques coupées dans votre pièce par un impresario hâtif, vous ameutez toute la presse de Paris. Pour un bouleversement de votre scénario, vous souriez. C'est que vos scénarios ne sont que des scénarios. C'est que, en face de la dramaturgie française, il n'y a pas une cinégraphie française.

Si vous le VOULIEZ, *il y en aurait une.*

LOUIS DELLUC.

CINEMA

Ève Francis contre Marcel L'Herbier, c'est un film qui s'appelle aussi *El Dorado*. Au début, M. L'Herbier est très en forme ; Madame Francis joue froid et, prudente, se réserve. Elle gardera même jusqu'à la fin cette réserve que je lui reproche. L'écran trahit tous les rôles composés. Grossis vingt fois, trempés de lumière, silencieux et mûrs, les visages n'y savent plus mentir. Etre soi-même ou le soi-même qu'on aurait pu et voudrait être, c'est tout ce que la traduction cinématographique permet à l'acteur. Rien n'est plus désagréable que pour la première fois se voir à l'écran. Trahi à tue-tête, découvert comme un névropathe par son psychiâtre, publié nu et confondu, on se trouve coupé dans tous ses mensonges, confessé, intime, honteux et véritable. Les mensonges sont donc notre grâce de vivre, d'abord imaginée, puis apprise, puis acquise. Je conseille cette jolie expérience de psychanalyse bien plus précise que le symbolisme tireur de cartes étymologiques selon l'école de Freud. La psychologie et la médecine mentale utiliseront un jour ce film confesseur où le sujet se voit objet vu. Et cela explique que les bons acteurs, exclusivement cinématographiques, jouent toujours les mêmes rôles. Hayakawa, Charles Ray, Douglas, en dehors de leur monotonie nécessaire, perdraient charme et persuasion, n'étant plus eux-mêmes.

Madame Eve Francis possède — et c'est en France exceptionnel — la personnalité nécessaire pour soutenir un film sous le régime de la *star*, c'est-à-dire où scénario, mis en scène et comparses sont à la taille et à la guise de la vedette principale. Et le jour où elle aura un film tout à fait selon elle-même, sans passages à jouer à faux, son jeu n'aura plus besoin d'être si lucide.

Je tiens encore *Le Carnaval des Vérités* pour l'œuvre maîtresse de M. L'Herbier. Les défauts y étant non défauts cinématographiques mais surtout littéraires, gênaient moins qu'ils n'établissaient jusqu'au bout la carrure d'un des bons réalisateurs français qui, en tout, doivent être aux environs de quatre (avec lui : Gance, Delluc et Madame Dulac). Dans une œuvre qui est le génie d'un homme, j'aime, autant ou plus que les qualités, ses travers. Ceux-ci, quand le génie est sympathique, sont le plus émouvants : signatures de sincérité, d'abandon et de passion. La calligraphie précieuse du *Carnaval des Vérités* fait partie du « grand caractère » de ce film. L'éclairage n'en est pas moins éblouisssant, ni le montage moins homogène, continu et équilibré dans le lyrisme. Depuis ce *Carnaval* on a reproché à M. L'Herbier sa virtuosité et, je crois, un souci de perfection gêne maintenant ses trouvailles. *El Dorado*, naturellement et toutefois, en contient encore assez et de purement cinématographiques. Entre autres est admirable ce flou complet de la danse qui en arrive à photographier littéralement un rythme. La belle cadence propre à L'Herbier

se retrouve aussi dans ce film, mais bientôt ce rythme est recoupé, brusqué et dévié par un autre que peu à peu impose Madame Francis. Bientôt c'est elle qui l'emporte et nous fait perdre contact avec le metteur en scène. Cette lutte et cette sorte de victoire d'un génie sur l'autre créent toute une atmosphère de drame, mais aussi d'instabilité et de cahots. Tout à la fin presque M. Jaque Catelain qui est remarquable, mais un peu distrait, et fut meilleur, rayonnant du plus pur style, L'Herbier arrive au secours de son metteur en scène : Il est trop tard. Eve Francis a gagné la partie. Si j'étais M. L'Herbier, je demanderais ma revanche.

S'il est entendu qu'*El Dorado* n'est pas encore, même de loin, le cinéma pur qu'on souhaite voir enfin réalisé, et dont, par exemple, une comédie Mack Sennett se rapproche même davantage, il constitue néanmoins l'œuvre la plus intéressante de 1921 jusqu'ici.

Et c'est une idée heureuse de résumer sous forme de livre, en cinquante photos accompagnées d'un argument, le film qu'il est souvent impossible de revoir comme on relirait un volume.

Jean Epstein.

SYMPTOMES

Un de nos grands industriels de France ayant appelé, récemment, un architecte pour étudier la construction d'une cité ouvrière disait : « Je ne veux plus de maisons qui soient construites avec des briques, des pierres, des tuiles ; n'êtes-vous pas capable de me faire des maisons qui soient construites comme un châssis d'automobile, en série, réalisées automatiquement, avec des éléments étudiés comme ceux des autos que je construis ? Une maison est une machine à habiter et ses organes sont comme ceux d'une machine ; l'industrialisation des organes poussera à la sélection. »

Symptôme de l'esprit nouveau.

RÉALITÉ

Un entrepreneur occupé à la reconstitution du Nord avouait : « Nous avons essayé de faire moderne, de réaliser un programme intelligent avec tout l'apport de la science nouvelle de bâtir : maisons salubres, matériaux salubres, procédés de construction standardisés. *Mais dans le Nord, personne n'en veut.* Le Nord sera reconstruit comme il était avant la guerre, avec des briques rouges et des tuiles, et des planchers en bois, et des petites fenêtres, des toits pointus, exactement comme avant la guerre.

Triste, triste !!!

Pour Monsieur Vauxelles

Nous sommes avisés qu'un groupe de marchands de tableaux ayant un stock considérable de « maîtres » impressionnistes, tirant le parti qu'ils peuvent du marasme général des affaires et de sa répercussion sur la vente de la peinture, ont envisagé de provoquer une campagne dont l'objet est de faire croire à la mévente du cubisme et à sa non valeur ; ils espèrent ainsi provoquer la reprise de l'impressionnisme.

Au même moment, M. Vauxelles a l'idée de publier dans le *Carnet de la Semaine*, où il détient une chronique hebdomadaire sous le pseudonyme de « Pinturicchio », une suite de notes extrêmement malveillantes pour l'art d'esprit nouveau, le cubisme, le purisme, etc... C'est assurément le droit de M. Vauxelles de ne rien comprendre à cette peinture, mais ce qui étonne c'est de voir ce même M. Vauxelles diriger la Revue « l'Amour de l'Art ». Or, dans sa Revue, M. Vauxelles publie des articles élogieux sur Picasso, Lipchitz, Juan Gris, etc..., les artistes qu'il attaque d'autre part dans le *Carnet de la Semaine* ; nous avouons ne pas comprendre ; peut-être vaut-il mieux ne pas comprendre. Il se peut que la vente des tableaux soit moins forte à l'heure actuelle qu'elle ne l'était il y a quelques mois ; le charbon aussi se vend mal ; pourtant les ventes des collections Uhde, Kahnweiller, presque exclusivement composées de cubistes, viennent d'atteindre près d'un million et semblent prouver le contraire, car enfin un million d'un coup, pour le cubisme, à cette heure de crise monétaire...

Et, au fait, serait-il indiscret de poser à MM. les marchands de l'Impressionnisme, la question de savoir si l'Impressionnisme se vend ? Serait-ce plutôt parce qu'il se vend très mal que la défense de leurs intérêts commerciaux (il y a beaucoup de millions en jeu) les a engagés à la campagne contre le cubisme et les écoles modernes qui se vendent, eux, très bien.

Et à M. Vauxelles, qui se trouve comme par hasard prévenir si obligeamment les désirs des marchands impressionnistes, cette autre question d'ordre esthétique : Pourquoi le grand public achète-t-il du cubisme et pas d'impressionnisme ? Y aurait-il quelque chose de changé à l'optique du grand public ?

P. S. — Corrigeant les épreuves de cette note, nous ajouterons que M. Pinturicchio-Vauxelles récidive le 9 janvier.

Nous insérons avec plaisir le communiqué annonçant :

LE CONGRÈS DE PARIS

Au mois de mars prochain s'ouvre à Paris un *Congrès international pour « la détermination des directives et la défense de l'esprit moderne »*. Tous ceux qui tentent aujourd'hui dans le domaine de l'art, de la science ou de la vie un effort neuf et désintéressé sont conviés à y prendre part. Il s'agit avant tout d'opposer à une certaine formule de dévotion au passé — il est question constamment de la nécessité d'un prétendu *retour* (?) à la tradition — l'expression d'une volonté qui porte à agir avec le minimum de références, autrement dit à se placer au départ en dehors du connu et de l'attendu.

La part de la vérité n'est certes plus à faire dans les arguments que peuvent invoquer en leur faveur les représentants de l'une et de l'autre tendances. Il est, par contre, permis de dire que l'attitude des premiers, s'appuyant sur une doctrine des plus strictes et se posant, on ne sait pourquoi, en gardiens de l'ordre, menacerait gravement la liberté des seconds, livrés par définition à des entreprises hasardeuses et fréquemment contradictoires, si ces derniers ne se renouvelaient sans cesse ou s'ils n'étaient renouvelés. Les uns gagneront donc à être instruits de notre projet. Aux autres, nous demandons de faire abstraction de leur ambition particulière et de nous adresser leur adhésion.

Qu'on ne s'y méprenne pas : les signataires de cet article n'ont nullement l'intention, par-delà les caractéristiques individuelles, voire les caractéristiques de groupement ou d'écoles dont nous avons l'exemple en art avec l'impressionnisme, le symbolisme, l'unanimisme, le fauvisme, le simultanéisme, le cubisme, l'orphisme, l'expressionnisme, le futurisme, le purisme, Dada, etc., de travailler à la création d'une nouvelle famille intellectuelle et de resserrer les liens que beaucoup jugeront illusoires. Nous n'entendons en effet former ni ligue, ni parti ; tout au plus nous estimerions-nous heureux si, par tous les moyens dont nous disposons, nous rendions impossible la confusion présente. Il suffit, pour cela, qu'avec la collaboration de tous ceux que la question intéresse, nous procédions à la confrontation des valeurs nouvelles, nous rendions pour la première fois un compte exact des forces en présence et puissions au besoin préciser la nature de leur résultante. Seul un parti-pris de scepticisme pourrait empêcher de répondre à cet appel, qu'on attende ou non du Congrès de Paris une révélation capitale.

Un tel programme subit à ce jour un commencement de réalisation pratique. On conçoit qu'il ne doive se borner à une campagne de presse ni même à un échange plus ou moins intéressant de points de vue. Le difficile reste à faire. Il nous semble qu'une simple lecture d'observation, de mémoires, selon la méthode des assemblées scientifiques, manquerait ici de vigueur. Toutefois nous réservons provisoirement notre solution, afin de pouvoir tenir compte des suggestions qui nous seront apportées.

Les membres du Comité d'organisation, au nombre de sept, sans se donner pour les mandataires qualifiés de qui que ce soit, professent des idées trop diverses pour qu'on puisse les suspecter de s'entendre afin de limiter l'esprit moderne au profit de quelques-uns : leurs dissensions sont publiques. Le malentendu qui règne entre eux répond de leur impartialité au sein du Congrès ; il laisse cependant subsister le minimum d'accord indispensable pour ne pas paralyser la tentative.

Il ne leur échappe pas que cet appel aurait sans doute gagné à être rédigé d'une façon plus attrayante ; que, quoiqu'il ouvre, à leur sens, un débat primordial, moins impersonnel, il aurait touché plus facilement. Mais on leur saura gré de n'avoir pas supposé le problème résolu et d'avoir ainsi rendu possible un plus grand nombre de participations. Ils croient devoir souligner encore une fois le caractère peut-être décisif de la partie qui se joue de prendre sur eux et lui ménager le plus grand éclat. En conséquence, ils exhortent tous ceux qui se reconnaissent voix au chapitre, sans distinction d'âge, de qualité, d'opinions, à contribuer dans la mesure de leur pouvoir au succès d'une expérience assez vaste pour que devant elle s'effacent les personnalités.

Georges AURIC, compositeur ; André BRETON, directeur de *Littérature* ; Robert DELAUNAY, artiste peintre ; Fernand LÉGER, artiste peintre ; Amédée OZENFANT, co-directeur de l'*Esprit Nouveau* ; Jean PAULHAN, secrétaire général de la *Nouvelle Revue Française* ; Roger VITRAC, directeur de l'*Aventure*.

Les personnes désireuses de participer au Congrès sont priées d'écrire au Secrétariat du Comité organisateur du C. P., 2, rue de Noisiel, Paris, XVIe.

BOXEURS

Rigidité circulaire des plastrons blancs décor de zibelines perles journalistes cigarettes coupé d'ombres dures sous l'œil mauve des lampes à arc

Sur le ring mathématique il n'y a que le choc de quatre points quadrilatère dont les angles s'aiguisent et s'ouvrent multipliés à l'infini avec le geste d'un seul jongleur se renvoyant ses poings en quatre ballons de cuir jaune

Après le gong il s'accouche en deux corps d'hommes haletants comme des idoles de gélatine padischahs pour soixante secondes dans l'envol blanc des serviettes éventails éponges citronnade qu'interrompt la fatalité coupante du chronométreur

TIME

Plus lent le ballet recherche son rythme en pointes et jeux de jambes mobilité de deux danseuses au tutu clair qui se défient avec des agaceries simiesques de Zambelli

sol si mi fa ré do.

Un direct tombe là-dedans comme un obus le sang de l'arcade sourcilière sculpte à vif une belle brute blessée qui s'attarde sur un genou mou et se relève à la cinquième avec une banderille rouge sur une joue verte pour chercher la revanche d'un coup mat doublé

à la mâchoire adverse du dentiste américain Stop

Petite comédie des soigneurs intermède chewing-gum massage de flanelle pectorale friture d'eau fraîche seconds out.

Time

Troisième épisode du film l'Anglais l'Américain l'Anglais attention l'Américain l'Anglais contre du droit à l'épigastre bien uppercut du gauche l'Américain l'Anglais il n'y a plus que le choc de quatre points en notes de musique sur la portée des cordes réglementaires l'Américain damn l' A M E R I C A I N

Et soudain un homme à terre les bras en croix comme un Christ décoiffé avec une face blanche et blonde de baby mort sept huit neuf DIX

Knock out

Jean-Francis Laglenne

SPORTS

PAR

LE Dr WINTER

27 novembre : *Le Racing Club* gagne le championnat de Paris (Rugby).

FOOT-BALL PARTOUT. 11 contre 11 — 15 contre 15 ; les équipes qu'une couleur unifie, articulent leurs gestes et le ballon ovale ou rond, dans les limites des rectangles verts bordés de blanc, décrivent de nettes trajectoires.

***

PISTES OU L'ON TOURNE : 27 novembre. Révélation du jeune sprinter *Michard*, vainqueur de Poulain, Dupuy et Faucheux.

11 décembre : *Brocco-Goullet* gagnent les *six jours de Madison*.

***

3 décembre : *Sur le Ring* : Match *Siki-Journée*. Bluff sans intérêt. Siki = belle forme athlétique.

Etude de la préparation olympique, 1924.

***

Le Grand Prix A. C. F. sera couru en Alsace en 1922 ; bien loin de Paris... on avait proposé le bois de Boulogne, c'était une idée excellente, naturellement abandonnée.

***

Usines, music-hall, laboratoires, expositions de peintures ou d'auto mobiles, cirques et cinéma — L'*Esprit Nouveau* désire tout voir. — Le voici sur les terrains de sport. Il laissera aux journaux spéciaux le soin de comptes rendus détaillés. Il veut envisager la renaissance physique de l'homme moderne dans un sens large. Il veut tenter d'en dégager des règles, d'en tirer des conclusions.

PREMIÈRE AFFIRMATION : Tout exercice physique doit sortir de l'empirisme et subir le contrôle scientifique.

L'homme n'est pas un être spécial privilégié des dieux, il est dans la physico-chimie universelle un transformateur d'énergie soumis à des lois.

SCHÉMA SIMPLISTE : Squelette, articulations, muscles leviers, appareils cardio-vasculaire, pulmonaire, digestif. Moelle, centre réflexe automatique, cerveau, ordres volontaires.

Pour obtenir d'une machine un rendement maximum avec un minimum d'usure il faut connaître le jeu intime de tous ses organes, la nature exacte des aliments qu'elle réclame, les conditions favorables de température, de pression, etc... Pourquoi faire une exception pour l'homme ? — Le raisonnement paraît puéril. — Nous l'avons fait, après bien d'autres, car s'il est bien certain que le « bon sens » de tout le monde le comprend, bien peu jusqu'ici l'ont appliqué pratiquement.

SCIENCE ÉLÉMENTAIRE : L'homme isolé — dans un sens absolu — ne se conçoit pas. Suivant Le Dantec appelons A l'être limité par son sac de cuir et B le milieu extérieur.

$A \times B$ schématise la vie. Elle n'est qu'un rapport.

Il faut connaître A.
Il faut connaître B.
Il faut la science universelle.
C'est certain.

C'est aux scientifiques, biologistes surtout, qu'il faut réclamer les règles fondamentales. Elles s'élaborent peu à peu.

Reprenons A. Il s'agite dans ce qu'on mesure commodément avec un mètre et un chronomètre : l'Espace et le Temps.

Définition provisoire du sport : Toute activité physique disciplinée. Le mouvement est son élément fondamental.

Réduit à ses moyens naturels l'homme fait du sport, soit isolément, soit en équipe. Ce sont les *sports athlétiques.*

Aidé de machines qui augmentent ses possibilités de mouvement dans les différents milieux, l'homme pratique les *sports mécaniques.*

Tous les sports peuvent rentrer dans l'un ou l'autre de ces deux groupes.

HYPOTHÈSE, PARENTHÈSE : « 100 dernières années, l'homme paraît figé dans l'immobilité, sédentarité à outrance, recueillement, spéculation, travaux de laboratoires et d'ateliers qui aboutissent à l'envolée prodigieuse du machinisme. Révolution. Les machines, frémissantes de vie, machines à diminuer le temps et l'espace, augmentent la vitesse de la vie et accélèrent son rythme... et *synchroniquement* le *corps se réveille, le corps vibre*, il entend cet appel des forces multipliées, il veut s'ébattre, courir, sauter, assouplir ses rouages, perfectionner ses gestes, pour mieux sentir (car l'homme sent avec tout son corps) la vie nouvelle que ses découvertes ont créée ».

Le sport doit être situé à sa place, dans le développement physique de l'homme. Il est un aboutissant.

PROGRAMME (d'après le Dr Boigey. *Physiologie générale de l'éducation physique*).

(1) Education physique élémentaire, prépubertaire (6 à 13 ans). Jeux naturels divers utilisant un grand nombre de muscles à la fois. Attitudes éducatives de correction. Rondes, marches chantées. ¡Tout ce qui développe le thorax et donne son plein jeu à la fonction respiratoire. Education sensorielle, rythmique. Aucun exercice de force et de fond.

(2) *Education physique secondaire*, 13 à 18 ans. Jusqu'à 16 ans, aucun exercice de force ou de fond. Education physique générale, systématique, rationnelle, base de la préparation aux sports athlétiques.

(3) *Education physique supérieure*, de 18 à 35 ans. Education physique.

SPORTS ATHLÉTIQUES

(4) *Après* 35 *et pendant la vieillesse :* Malgré le préjugé courant, nécessité absolue d'un exercice physique d'entretien d'où seront exclus les sports de force et de vitesse. Conclusion : « L'éducation physique commencée dès le foyer, poursuivie à l'école, doit s'épanouir dans les sports » (Dr Boigey).

Quelques règles : Il paraît banal d'affirmer qu'une loi d'harmonie régit l'équilibre d'un corps qui fonctionne. Surmenage, cœurs forcés, etc... chez les gens qui pratiquent un sport athlétique empiriquement, autorisent à le rappeler. Tout effort doit se régler sur le fonctionnement du cœur et des poumons. Ce fonctionnement est le témoin de tout effort. Il aide à le doser.

Pouls normal chez l'adulte : 70 par minute avec variations de 10 en

moins ou de 5 en plus, au repos. Quand le pouls atteint 140 à 150 à la minute au cours d'un exercice un peu prolongé, il faut suspendre cet exercice. Après tout effort, si violent soit-il, le pouls doit redevenir normal en 3 à 5 minutes. C'est le signe du retour à la normale. Il est à la portée de tous.

Respiration, expiration et inspiration par le nez. Rythme chez l'adulte au repos, 20 à 18 inspirations par minute. Le signe du retour à la normale existe comme pour le pouls.

Si, au cours d'un exercice, la respiration nasale devient insuffisante, si la bouche s'ouvre et le rythme respiratoire s'affole, arrêter l'exercice. Cause : rétrécissement nasal, insuffisance d'entraînement, etc...

Tout exercice, quel qu'il soit, doit être réglé sur un rythme respiratoire défini.

Bouin, le fameux coureur, était arrivé à une maîtrise absolue de son rythme respiratoire. Il pratiquait l'égalité des 2 temps, inspiration d'une durée égale à celle de l'expiration, formule parfaite. Il était bien l'homme machine, l'homme chronomètre. Il connaissait son allure à une seconde près. Il l'accélérait ou la ralentissait suivant le moment de la course ou la distance à parcourir. Cet équilibre, ce rythme, qui n'existent que chez les véritables champions, donnent à leur allure une beauté qui n'échappe pas à l'observation des foules sportives.

De tels hommes s'imposent. Ils ne sont pas l'effet d'un hasard. Depuis qu'une préparation scientifique méthodique est exigée des athlètes, de jeunes champions, d'une qualité toute nouvelle, font leur apparition. Ils seront de plus en plus nombreux. La loi de l'ordre, la loi de l'économie se vérifient ici comme ailleurs. Le but à atteindre est le maximum de rendement obtenu avec un minimum d'effort.

Une telle discipline et les joies absolues qu'elle donne s'étendront hors des terrains de sport, à tous les modes de l'activité humaine. Nous sommes à une époque où l'homme est en passe d'améliorer tous ses records.

Dr Winter.

CURIOSITÉS

Foch, le « Taureau chargeant »

Bismarck, 27 novembre. — Le maréchal Foch a fumé le calumet de paix avec le chef indien Tomahawk Rouge, qui tua le chef Taureau Assis, après le massacre des forces de Custer par les Sioux rebelles.

Tomahawk a nommé le maréchal Foch « Watakpech Wakiya » (le Taureau chargeant).

Avions Ford

Ford, le fameux constructeur américain, annonce son intention de construire maintenant des avions bon marché, en série, comme il a construit ses autos. C'est l'amiral Sims et Edison qui lui ont donné l'idée de cette entreprise, qu'il compte mener à bien.

On ne sait pas encore à quel prix pourra être vendu le petit aéro, mais c'est vraiment l'entrée dans la vie pratique de ce mode de locomotion.

(*Intransigeant*)

LES LIVRES REÇUS

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement *à la revue en double exemplaire, pour être annoncés et être remis pour compte rendu éventuel à nos rédacteurs.*
La liste ci-dessous constitue accusé de réception ; MM. les Auteurs et Editeurs constatant dans un délai de deux mois après l'expédition de leur service que leurs livres adressés à la revue ne sont pas annoncés sont priés d'en aviser l'Esprit Nouveau.

Francis Carco.	Maurice Utrillo. 27 reproductions.	N. R. F., Paris.
Roger Allard.	Marie Laurencin. 26 reproductions.	N. R. F., Paris.
André Gide.	Morceaux choisis.	N. R. F. ,Paris.
Pierre Mac Orlan.	La Cavalière Elsa.	
Georges Vallières.	L'Amoureuse Chanson.	Emile Paul, frères, Paris.
André Suarès.	Poète tragique (portrait de Prospéro).	Emile Paul frères, Paris.
Wilhelm Uhde.	Henry Rousseau, ouvrage orné de nombreuses reproductions.	Edit. Rudolf Kæmmerer, Dresde.
Dr Allendy.	Le Symbolisme des nombres. Essai d'arithmosophie.	Bibliothèque Chacornac, Paris.
Dr Garchine.	La Fleur Rouge .Traduction française de Sadeba.	Edition Rhéa, Paris Square Rapp.
Max Brod.	Tycho de Brahe.	Zdroj, Poznan.
Walther Rathenau.	La Triple Révolution.	Edition du Rhin. Paris-Bâle.
Cartault.	Propos tenus au Luxembourg.	Payot. Paris,
Jean Epstein.	Cinéma.	La Sirène, Paris.
Frédéric Bérence.	Moi et les autres.	Edit. Urbanek et fils, Prague.
Kasimir Edschmid.	Frauen.	Edit. Paul Cassirer, Berlin.
Carl Einstein.	Sculpture Africaine.	Edit. E. Wasmuth. Collection Orbis Pictus, n° 7.
Montfort.	Brelan Marin.	Les Marges. Librairie de France.
Artémidore d'Ephèse.	La Clef des Songes.	La Sirène, Paris.
Albert Dulac.	La Danse aux Enfers.	La Sirène, Paris.
F.-J. Bonjean.	Une histoire de douze heures.	Rieder. Paris.

ECHOS DE L'HOTEL DROUOT

Notre écho de l'hôtel Drouot a du être remis au numéro 15 vu l'abondance des matières de l'actualité.

N. D. L. R.

LES REVUES

LE MONDE NOUVEAU — REVUE DE L'INGÉNIEUR — DER KUNSTWANDERER — L'ITALIA CHE SCRIVE — GANDIREA — LA DANSE — LE MERCURE DE FRANCE — LA VIE INTELLECTUELLE — LA REVUE DE FRANCE — LA REVUE MONDIALE — LE THYRSE — REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE — CRONACHE D'ATTUALITA — LA CONNAISSANCE — LA GRANDE REVUE — LA REVUE MENSUELLE — GRAMMATA — LA NERVIE — LA CRITICA — ZDROJ — LES FEUILLETS DE L'EFFORT — MEDICIS — LE CRAPOUILLOT — THE FRENCH QUARTERLY — ZENIT — SIGNAUX — L'ÉCLAIR — REVISTA MUSICAL CATALANA — LA RENAISSANCE — L'ACROPOLE — DE STIJL — LE BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE — LES MARGES — C. M. D. I. — IL CONVEGNO — LA RENAISSANCE D'OCCIDENT — ATLANTIC MONTHLY — LUMIÈRE — PŒSIA ED ARTE — LA RENAISSANCE DES CITÉS — ÇA IRA — LA RONDA — U. S. T. I. C. A. — DER STURM. — LA REVUE DE GENÈVE — BURLINGTON MAGAZINE — LES ÉCRITS NOUVEAUX — LA SCIENCE ET LA VIE — LUMIÈRE — LE THYRSE — LA REVUE DE FRANCE — CRITICA — PRIMATO — LA REVUE MONDIALE — MERCURE DE FRANCE — MÉDICIS — DIAL.

PROMENOIR

Extrayons de cette excellente petite revue :

« Il faudrait s'entendre : ce n'est pas parce qu'il y a des cerises en losange et des pommes carrées dans un tableau qu'il est vraiment neuf surtout en 1921 ; et ce n'est pas pour cela qu'il est cubiste. La discipline cubiste, à qui tout jeune peintre, même s'il n'est pas soumis complètement à ses lois, doit être humblement reconnaissant, consiste en autre chose qu'en une déformation facile et approximative des choses. Reconstruction; l'opération n'est pas simple : les objets, les montagnes, les maisons, réclames, affiches, guitares, les caisses FRAGILE, visages sont absorbés par l'esprit qui les digère et les rend mais autres, changés dans leur intime essence, assemblés dans un ordre intellectuel et logique, selon la pensée rigoureuse, monde fermé et fini qui ne doit plus dépasser les bornes assignées par son créateur, PLAT (où le ciel ne passe plus derrière les personnages, mais devient un morceau de surface définie entre eux — pareillement solide), comme une symphonie est un univers, qui commence à la première note, se déroule et finit à la dernière, étanche, sans rapports, sans attaches et sans ramifications avec l'extérieur — qui est la nature immédiatement perceptible.

Le Cubisme a montré que : Tableau n'était pas reproduction même très sensible d'un moment — car que serait devenue la peinture en face de la photographie *fausse* et du cinéma *vrai*, art bâti sur le réel ; que Tableau, c'est d'abord expression de pensée — demandant choix, distinction des matériaux, reconstruction, INTELLIGENCE ; que le peintre doit être autre chose qu'un œil et une patte, dont la seule réunion n'a pu faire jamais qu'un rapin, celui qui peint comme l'oiseau chante ou la poule fait l'œuf. Cette mise au point, due au Cubisme, le Cubisme l'exploite dans ses dernières conséquences. Mais on peut s'en servir, je pense, différem-

ment. Remettant en avant l'Intelligence, elle comporte logiquement que l'artiste se règle non seulement sur les lois générales des novateurs, mais sur son cerveau à lui. Et s'il lui plaît de se servir plus humblement (en y changeant moins) des matériaux usuels, si son esprit, les ayant bien assimilés, les rend intacts, cela l'empêchera-t-il d'être profondément moderne ?

« L'artiste entièrement neuf est classique. Car au moment ou ceux qui suivent la Mode vont de plus en plus loin dans son sens, l'artiste neuf RAPPELLE A L'ORDRE, par des œuvres qui étonnent, soit par la hardiesse, soit par la fausse apparence d'une réaction froide. Au moment du romantisme, le révolutionnaire c'est Ingres. Quand d'autres cherchaient l'intérêt de leurs tableaux dans des arrangements de mascarade, il prenait, lui, des bourgeois avec leurs habits de tous les jours, — et, en les regardant simplement, sérieusement, sans lyrisme, sans penser à l'Art, il faisait des PORTRAITS. Toute une génération y vit.

La tradition classique, qu'à chaque époque on croit définitivement perdue, se retrouve ininterrompue à travers ces artistes neufs. Mais on est tellement occupé à la chercher dans le cercle — toujours plus large et plus détendu mais ne se détachant pas du noyau qui l'a engendré — formé par tous les disciples, imitateurs, profiteurs, autour d'un de ces artistes classiques, après qu'ils l'ont compris, c'est-à-dire quand il n'est plus neuf, qu'on ne voit pas un noyau tout nu se former plus loin — libre de toute mode, pur, plein, opaque, sans reflets, original. Et celui-là seul importe, parce que lui seul est viable.

Pierre DEVAL. (*Promenoir*) (Lyon).

ARARAT

Max Beckmann, Guido Kaschnitz.
Ivan Goll, Le Purisme de Ozenfant et Jeanneret.
Polen, Der Polnische Formismus.
Bresdin, *Zahn*.

AVENTURE

Bien venue.

Nous signalons avec plaisir la naissance de cette jeune et charmante revue ; le numéro de décembre contient :

Proses et Poèmes de MM. *Jean Cocteau*, *Marcel Arland*, *Paul Morand*, *Jacques Baron*, *René Crevel*, *Roger Vitrac*, *Max Morise*, *André Dothel*.
Drame de *M. Henry Cliquennois*.
Interview de *M. Francis Poulenc*.
Bois et dessins de *MM. Raoul Duffy*, *Fernand Léger*, *Jean Dubuffet* et *Pierre Flouquet*.

LA REVUE MUSICALE

Très beau numéro consacré au Ballet au XIXe siècle.

LES NOUVEAUX CAHIERS ALSACIENS

Henri Solveen : Ziele-Hoffnungen. — *Albert Michel* : Die Kritik der einheimischen Litteratur in den Tageszeitungen. — *Raymond Buchert* : Gedichte. — *Natan Katz* : Gedichte. — *Théodore Ungerer* : L'Horloge de Strasbourg et les Poètes d'Alsace. —

Henri Schaefer-Strasbourg : Augen. — *Dr Th. Maurer-Strasbourg* : Hermann Bahr und das Gœtheproblem. — *Jean Sebas* ; Gedicht. — *Claus Reinbolt* : Profundia (3 akte). — *Imi Agapi-Wettolsheim* : Der Hummer und die Perlmuschel. — *Henri Solveen* : Adolphe Riff : L'Art populaire en Alsace. — Critique. — Revues. — Elsässische Bibliographie. — Glossen. — Nolizen.

BROOM

Intéressante revue américaine paraissant à Rome, illustrée par *Picasso, Lipchitz Derain, Juan Gris.*

KUNSTBLATT

Paul Westheim : Der Maler malt Kunstprobleme.

LA REVUE RHÉNANE

Robert Hénard : Das Haus der deutschen Botschaft in Paris.
Emile Ripert : Dante disciple des troubadours provençaux.
Léandre Vaillat : Eine grosse Leistung moderner Kunst — Der Dampfer « Paris » der Compagnie Générale transatlantique.
Jean Bardoux : La fin des Résidences.
Jean Chantavoine : Die deutsche Dichtung in französischer Vertonung.
Maurice Claudel : Nuremberg.
Maurice Bex : Die Musik des Tanzes.
Emile Vuillermoz : De la Rythmique.

LE MONDE NOUVEAU

Ed. Woroniecki : Considérations esthétiques. *Florian Parmentier.*

L'AMOUR DE L'ART

L'Art russe d'aujourd'hui. — Les Breughel de Vienne, *Juan Gris.* — *Jean Marchand. Louis Dejean, Louis Charlot,* Le portail de Notre-Dame de Chartres. Le livre au Salon d'Automne. *Madame Bardey,* Echos.

CINÉA

Article de *Jean Epstein* : Amour de Charlot.

COSMOPOLIS

Jean Eipstein : Jean Giraudoux.

DER CICERONE

Däubler : Bernard Hœtger.
Biermann : Bernard Hœtger.
Wiese : Molzahn.

SIGNAUX

Jean-Richard Bloch : Une journée en Manche.
Gustave van Hecke : Poèmes Domestiques.
Blaise Cendrars : La Perle Fiévreuse (roman) Prologue cinématographié.

ACTUALITÉS

Actualités : Le Décor Moderne, par *André de Ridder.*

SIGNAUX

Le Centenaire de Dostoïevski, par *Henry Dommartin* — Sur la mort d'Alexandre Blok, par *Elie Ehrenbourg* — Jeunes filles à marier, par *Georges Gabory.*

LES MARGES

J. Saltas : Les derniers jours d'Alfred Jarry.
F. Divoire : Stratégie littéraire : ne pas se déshonorer.

ART ET DÉCORATION

Clouzot et Level : L'art du Congo Belge.

RASSEGNA D'ARTE

L. Mariani : Le Musée du Capitole — Giglioni — Les dessins des Uffizi.

LA REVUE DE FRANCE

Albert Besnard : Sur les routes d'Italie.
Marius-Ary Leblond : L'Ophélia.

BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE

Tabarant : Les « Procédés sur verre ».
Fénéon : Dans le Ring.

LA REVUE MONDIALE

F. Divoire : Les Tendances Nouvelles de la Poésie.
J. Finot : L'Occultisme devant la science et les lettres.

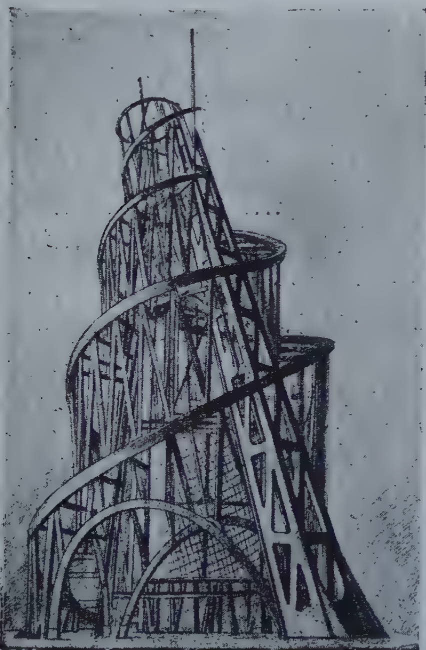
LA VIE

Philéas Lebesgue : Les poètes de la Terre de France — Enquête sur le goût de la lecture. *L.-L .Martin* : Le Salon d'Automne.

LE RÉSEAU AÉRIEN

Voici d'après LA NATURE, le réseau des lignes aériennes actuelles.





LA TOUR DE TATLINE

A LA TROISIÈME INTERNATIONALE

faite par Wladimir Tatline *en* 1919-1921 *en verre et fer. Elle doit avoir* 400 *mètres de haut et être placée sur le Champ de Mars de Pétrograd. Le modèle reproduit ici mesure* 15 *mètres de haut.*

Elle renfermera de vastes salles de réunion. La spirale sert de chemin à un ascenseur. Au sommet station de radio.

(Documents remis par M. Elie Ehrenbourg).

L'ESPRIT NOUVEAU

SOMMAIRE DU N° 2

Dans ce numéro 138 pages, 50 photogravures, 1 reproduction aux trois couleurs (tableau de Cézane et un supplément littéraire).

SOMMAIRE DU N° 3

Dans ce numéro, 50 photogravures et une reproduction aux trois couleurs (Tableau de La Fresnaye).

SOMMAIRE DU N° 4

Dans ce numéro, 138 pages, 55 photogravures, 1 reproduction aux trois couleurs (Tableau de F. Léger).

SOMMAIRE DU N° 5

Ce numéro contient 138 pages 1 supplément littéraire, 55 illustrations, 16 hors-texte et une reproduction en couleurs (tableau de Juan Gris.

SOMMAIRE DU N° 6

Ce numéro contient 138 pages, 30 photogravures dans le texte, 16 hors-texte, une reproduction en couleurs : Tableau de Braque.

SOMMAIRE DU N° 7

Ce numéro contient 132 pages, 30 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 2 reproductions en couleurs : tableaux de Ozenfant et de Jeanneret.

SOMMAIRE DU N° 8

Ce numéro contient 132 pages, 38 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 1 reproduction en couleurs : Le cercle chromatique de Charles Henry.

SOMMAIRE DU N° 9

Ce numéro contient 132 pages, 55 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 1 reproduction en couleurs : Tableau de Picasso.

SOMMAIRE DU N° 10

Ce numéro contient 132 pages, 48 illustrations dans le texte, dont 16 hors-texte en noir et 1 hors-texte en couleur : Sculpture de Laurens.

SOMMAIRE DU N° 11-12

Ce numéro contient 202 pages, 84 illustrations dont 24 hors-texte et 5 hors-texte en couleurs.

SOMMAIRE DU N° 13

Ce numéro contient 132 pages, 59 illustrations dont 22 hors-texte et un hors-texte en couleurs. Tableau de Juan Gris.

Nous vous disions le mois passé en vous parlant de choses pratiques :

Une Revue indépendante ne peut faire œuvre vraiment utile qu'avec la collaboration de ses abonnés ; Si vous aimez l'ESPRIT NOUVEAU, abonnez-vous. Si chaque lecteur ou abonné de l'ESPRIT NOUVEAU faisait chacun un nouvel abonné, l'ESPRIT NOUVEAU pourrait avoir deux fois plus d'illustrations et 64 pages de texte en plus.

Nous vous disons aujourd'hui :



Nous vous disons aujourd'hui, faisant appel à votre esprit :

Si vous estimez que l'Esprit Nouveau fait œuvre utile, votre devoir est de vous abonner :

1° Parce que la Revue pour grandir doit recevoir beaucoup d'abonnements ;

2° Parce que tous les collaborateurs de l'Esprit Nouveau se dévouent avec désintéressement à une œuvre d'époque et que vous devez les soutenir en soutenant la revue.

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
29, rue d'Astorg — PARIS

AU BROCHAGE
RESTE A SOUSCRIRE :
25 exemplaires de



L'EUBAGE

PAR

BLAISE CENDRARS

UN VOLUME DE HAUT LUXE SUR HOLLANDE VAN GELDER

TIRAGE LIMITÉ à 100 exemplaires numérotés, soit :

Nº 1 à 70 mis en souscription à 50 francs. *(45 souscrits à ce jour.)*

Nº 71 à 100 exemplaires de chapelle réservés aux actionnaires de l'ESPRIT NOUVEAU et à leur nom.

*

80 pages in-4º raisin (28 × 33 cm.), nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.
Typographie et tirage de luxe.
Papier de Hollande véritable Van Gelder.

PRIME A NOS ABONNÉS ANCIENS ET NOUVEAUX :

Pour nos abonnés anciens et nouveaux, le prix de souscription est réduit à 40 francs.

Les prix seront augmentés à la parution de l'ouvrage.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

JE SOUSSIGNÉ DÉCLARE SOUSCRIRE A EXEMPLAIRE DE L'EUBAGE,

PAR BLAISE CENDRARS, AU PRIX DE FRANCS L'EXEMPLAIRE.

CI-JOINT CHÈQUE OU MANDAT DE FRS MONTANT DE MA COMMANDE.

LE 1921

SIGNATURE :

ADRESSE COMPLÈTE

Remplir ce bulletin et l'envoyer à la Société des Éditions de L'ESPRIT NOUVEAU 29, Rue d'Astorg, PARIS.

Imprimerie de " L'Esprit Nouveau "
29, Rue d'Astorg, Paris

Le Gérant : Lucien GIRARD